

Zeichnungen indigener Künstler Brasiliens
Ästhetik, Komposition, Repräsentation und Funktion,
in Beispielen von den Deni, Kanamari und Maxakali

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
dem Fachbereich Gesellschaftswissenschaften
und Philosophie
der Philipps-Universität Marburg
vorgelegt von

Sebastian Hainsch

aus Berlin-Pankow

2013

Vom Fachbereich Gesellschaftswissenschaften
und Philosophie als Dissertation angenommen am: 4. Juli 2013

Tag der Disputation / mündlichen Prüfung: 4. Juli 2013

Gutachter: Prof. Dr. Mark Münzel

Prof. Dr. Ernst Halbmayer

Originaldokument gespeichert auf dem Publikationsserver der
Philipps-Universität Marburg
<http://archiv.ub.uni-marburg.de>



Dieses Werk bzw. Inhalt steht unter einer
Creative Commons
Namensnennung
Keine kommerzielle Nutzung
Weitergabe unter gleichen Bedingungen
3.0 Deutschland Lizenz.

Die vollständige Lizenz finden Sie unter:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/de/>

Zeichnungen indigener Künstler Brasiliens

**Ästhetik, Komposition, Repräsentation und Funktion,
in Beispielen von den Deni, Kanamari und Maxakali**



Tafel 1

Inhaltsverzeichnis

Frontispiz.....	1
1. Einleitung.....	6
1.1 These.....	6
1.2 Einblicke in die Genese des Dissertationsprojekts und Vorgehensweise.....	7
1.3 Geschichte der indigenen Zeichnung auf Papier.....	14
1.3.1 Die Zeichnung als Phänomen.....	14
1.3.2 Blick in die Geschichte – Werke europäischer Reisender, Künstler und Forscher.....	14
1.4 Geschichte und Charakteristika der <i>Literatura Indígena</i>	17
1.5 Neue indigene Kunstbewegungen.....	37
1.6 Anwendung des Kunstbegriffes auf die Zeichnungen indigener Völker Brasiliens.....	38
1.7 Grafische Muster <i>versus</i> Bild – figürliche / nichtfigürliche Zeichnung.....	42
1.8 Strömungen der Kunstethnologie / <i>Antropologia Estética</i>	52
1.8.1 Egon Schaden.....	52
1.8.2 Rosza W. Vel Zoladz	54
1.8.3 Vera Penteado Coelho	58
1.8.4 Antonio Pérez	63
1.8.5 Ulrike Prinz.....	66
1.8.6 Mona Suhrbier.....	68
1.8.7 Lucia Hussak van Velthem.....	71
1.8.8 Mariana Kawall Leal Ferreira.....	73
1.8.9 Mark Münzel.....	75
1.8.10 Bartolomeu Melià und Olga Blinder.....	79
1.8.11 Aristóteles Barcelos Neto.....	79
2. Die Ethnien.....	82
2.1 Allgemeines	
2.1.1 Forschungsstand.....	82
2.1.2 Allgemeines zur Region des Juruá.....	82
2.2 Kanamari.....	84
2.2.1 Soziale Organisation und Sprache.....	85
2.2.2 Geschichte des Kontakts.....	88
2.2.3 Landwirtschaft und Ernährung.....	95
2.2.4 Kultur – Ritualität, Kosmovision und Kunst.....	96
2.2.4.1 Seele und Tod.....	96
2.2.4.2 Schamanismus.....	97
2.2.4.3 „Erde“ und „Himmel“ bei den Kanamari.....	99
2.2.4.4 Feste und <i>Brincadeiras</i>	102
2.2.4.5 Missionierung – Akteure und Ziele.....	108
2.2.4.6 Fruchtbarkeit, Empfängnis, Geburt.....	110
2.2.4.7 Künstlerische Traditionen.....	112
2.2.5 Eigene Beobachtungen bei den Kanamari.....	114
2.3 Deni.....	118
2.3.1 Sprache und Geografie.....	118
2.3.2 Kurze Geschichte des Reservates.....	118
2.3.3 Kurze Geschichte des Kontakts.....	119
2.3.4 Umwelt, Landwirtschaft, Ernährung und medizinische Pflanzen.....	120

2.3.5 Kultur – politische Führung, Schamanismus und Kunst.....	121
2.3.5.1 <i>Tuxaua</i> und Schamane.....	121
2.3.5.2 Kunsthandwerk.....	122
2.3.6 Eigene Beobachtungen bei den Deni.....	122
2.4 Maxakali.....	126
2.4.1 Allgemeines.....	126
2.4.1.1 Sprache.....	126
2.4.1.2 Geschichte des Kontakts.....	126
2.4.1.3 Geografie und Demarkation der Reservate.....	130
2.4.1.4 Konflikte.....	131
2.4.1.5 Hochschulbildung.....	132
2.4.2 Darstellung der Maxakali in Forschung und Prosaliteratur.....	132
2.4.3 Materielle Kultur und Körperbemalung.....	139
2.4.4 Kosmovision, spirituelles Leben und christliche Religion.....	140
2.4.4.1 Kosmovision und spirituelles Leben.....	140
2.4.4.2 Empfängnis, Geburt und <i>Resguardo de Sangue</i>	143
2.4.4.3 Interaktion mit der christlichen Religion.....	145
2.4.5 Eigene Betrachtungen über die Maxakali – Mein Kontakt zu den Maxakali, Überlegungen zu Buch- und Videopublikationen, zur Kleiderherstellung und zum gesellschaftspolitischen Bewusstsein.....	150
3. Zeichnungen.....	156
3.1 Kanamari.....	156
3.1.1 <i>Adjaba Nawa Amkira</i> – Der Geist Adjaba.....	156
3.1.2 Die Geschichte vom Feuer.....	165
3.1.3 Geschichten von Tamah und Kirak.....	171
3.1.4 Freie Zeichnungen.....	179
3.1.4.1 Parawi Miguel Kanamari – Fische, Schlange und Schildkröte.....	179
3.1.4.2 Pima Kanamari – <i>Pampore</i>	184
3.2 Deni.....	187
3.2.1 Vamuna Deni – Der Geist von <i>Cará</i>	187
3.2.2 Kolibris und Blüten.....	190
3.2.3 <i>Bau Bau</i>	195
3.2.4 Misiha Deni – <i>Shibiri Kukuvizuri</i>	198
3.2.5 Freie Zeichnungen.....	201
3.2.5.1 Mativi Alfredo Deni – Großer Ameisenbär.....	201
3.2.5.2 Sumor Deni – Tukan, Känguru und <i>Caju</i>	203
3.2.5.3 Raimundo Deni – Vögel.....	205
3.2.5.4 Zusammenfassende Betrachtung der Zeichnungen von Mativi, Sumor und Raimundo auf formaler Ebene.....	207
3.2.5.5 Vashiavani Deni – Zuckerrohrpresse.....	211
3.2.5.6 Tabaha Deni – Korb, Sieb und Wedel.....	213
3.3 Maxakali.....	215
3.3.1 Analyse von Zeichnungen aus dem Buch <i>Hitupmã'ax. Curar</i>	217
3.3.1.1 <i>Tatakox</i>	217
3.3.1.2 <i>Mĩmãnãm</i> und <i>Xũnĩm</i>	221

3.3.1.3 Isael Maxakali – Schlangen.....	229
3.3.1.4 Donisete Maxakali – Fischfang und Feldarbeit.....	234
3.3.1.5 Bild-Aufzählungen.....	237
3.3.2 Freie Zeichnungen.....	239
3.3.2.1 Carlos Maxakali – <i>Tatakox</i>	239
3.3.2.2 Bravinho Maxakali – <i>Mimãnãm</i> und abstrakte Formen.....	241
3.3.3 Zusammenfassende Gedanken zu den Zeichnungen der Maxakali.....	243
4. Fazit – Synthese und Ausblick.....	245
5. Danksagungen.....	261
Literaturverzeichnis.....	263
Verzeichnis der Abbildungen.....	272

Frontispiz

Eine Palme, ein Mann mit Blasrohr, ein paar kleine Geschöpfe und ein Frosch. Davor ein Gewässer, welches sich im unteren Bildteil entlangschlängelt. Wörter in der Sprache der Kanamari benennen einzelne Bestandteile der Zeichnung (Tafel 1). Der braune Boden, über den der kleine Strom fließt, füllt den Bildraum zu einem Drittel aus. Durch horizontale Schraffur mit einem Buntstift entsteht eine hellbraune Fläche, die durch den schmalen blauen Fluss in zwei gleich große Abschnitte geteilt wird. Den Fluss, dessen Umrandung mit einem violetten Filzstift erfolgte, begleitet ein rotes Band, eine Art Ufer. Die Wurzeln der *Jaci*-Palme (*attalea*) hat der Künstler als kleine Stummel am unteren Stammende dargestellt. Sie sind durch den transparenten Erdboden hindurch erkennbar. Links des Stammes erhebt sich ein junger Mann, dessen Körpergröße annähernd mit der Höhe des Palmenstammes übereinstimmt. Zu beiden Seiten der Palme und des Mannes stehen zehn kleine Wesen über den Boden verteilt. Sie sind unterschiedlich gekleidet, und aus der Art der Bekleidung kann man schließen, dass es sich um jeweils fünf Männer und Frauen handelt. Rechts neben der Palme und der Gruppe der kleinen Menschen hockt ein Frosch. Die Wörter *Piyoyom* (Kanamari) und *sapo* (Portugiesisch) stehen ober-, bzw. rechts unterhalb des Tieres geschrieben. Der dunkelbraune Schaft der Palme läuft nach oben hin spitz zu und ist mit horizontalen roten Bändern in von unten nach oben größer werdenden Abständen versehen. Am oberen Ende des Stammes wächst ein Trieb. Drei grüne Wedel setzen beiderseits der Palmspitze an. Am rechten Palmwedelansatz hängt die *Jaci*-Frucht, deren Hälften hellbraun und gelb sind. Rechts neben der Palme steht die Kanamari-Bezeichnung *Karatsi* geschrieben. Unmittelbar links neben dem Baum steht ein Mann mit leicht gebeugten Beinen. Diese sind, wie die Arme, in einem etwas dunkleren Braun gehalten als der Boden. Den Oberkörper, deutlich breiter als das Becken, malte Ton, der Zeichner, mit gelbem Filzstift. Dünn, mit Kugelschreiber, zeichnete er außerdem die sieben sogenannten „echten Rippen“ ein.¹ Auf dem dünnen Hals sitzt ein fast kreisrunder Kopf. Hals und Kopf wurden mit dem gleichen Braun wie der Boden gemalt. Der mittlere rechte Palmwedel ist durchscheinend, sodass Stirn und Haare erkennbar sind, so als ob sich der junge Mann hinter der Palme befindet. Das Gesicht erhielt eine Bemalung. Auf der Stirn sind ein rotes x-förmiges Kreuz und auf den Wangen je ein roter Winkel zu sehen. Auch die Arme haben eine rote Bemalung erhalten, bei der es sich allerdings auch um eine Art Pflock oder Stab handeln könnte. Besonders markant sind die Ellbogen, ähnlich den Knien, als runde Kreise dargestellt. Der Mann hält in den Händen ein dunkelbraunes Blasrohr mit einer gelben kranzbe-

¹ Bei den sieben in der westlichen Medizin sogenannten „echten Rippen“ handelt es sich um die sternalen Rippenpaare – *Costae verae*.

setzten Öffnung. Die Umrisse des Blasrohres sind mit einem Lineal gezeichnet worden, um maximale Geradlinigkeit und Perfektion zu erreichen. Aus dem Blasrohr ragt ein Pfeil hervor. Ein Hinweispfeil zeigt auf das Kanamari-Wort *Maripo*, rechts über dem Blasrohr. Ebenso wie der Frosch, wird auch der Mann mit dem Blasrohr als *Piyoyom* bezeichnet. Filzstift, Kugelschreiber, Bleistift und Papier zählen zur Grundausrüstung, welche einige Kanamari benötigten, um die Zeichnungen für ihr Buch anzufertigen. *TÁKUNA. NAWA BÛH AMTEIYAM AMKIRA. MITOS KANAMARI* ist der Titel einer Mythensammlung, in der neben dem Text der Erzählung auch Zeichnungen abgedruckt sind. Den vorderen Einband ziert die hier beschriebene Zeichnung von Ton Kanamari aus dem Indianer-Dorf São José / Curabi. Das Buch entstand für den Gebrauch in den *escolas indígenas* (Indianerschulen) der Kanamari in der Region Itamarati / Juruá. Auch zum Mann mit dem Blasrohr gibt es eine Erzählung. Es handelt sich um die Mythe vom Frosch *Piyoyom*:

Vor langer Zeit war Piyoyom ein Mensch, der gerne mit dem Blasrohr auf die Jagd ging. Eines Tages sagte er zu den Tákuna: „Ich werde auf den alten Himmel schießen, der schon so viele Jahre gelebt hat.“ Er machte sich auf, hielt Wort und schoss mit seinem Blasrohr auf den alten Himmel. Einige Steinbrocken vielen vom alten Himmel. Nach diesem Beschuss benachrichtigte der Frosch Piyoyom zehn Personen, fünf Männer und fünf Frauen. Sie sollten sich mit ihm unter einer Jaci-Palme² verstecken – ein sicherer Ort vor den vom Himmel fallenden Steinen. All die anderen Tákuna starben. Nur die zehn Personen, die bei Piyoyom blieben, überlebten. Bis heute ist die Jaci-Palme ein sehr sicherer Ort. Bis heute ist nie ein Blitz darin eingeschlagen.

Mit der Zeit hat sich die Bevölkerung wieder vergrößert und heute gibt es viele Menschen auf der Erde.³

Die Kanamari haben, wie viele andere brasilianische Indianervölker der Gegenwart, eine Möglichkeit gefunden, ihre Mythen und Erzählungen in einer Form wiederzugeben, die ihnen bis vor gut einhundert Jahren fremd war. Mit der Zeichnung auf Papier und der Mythe in Schriftform haben sich die indigenen Kulturen Brasiliens westliche Ausdrucksmittel angeeignet. Diese geben ihnen die Möglichkeit, kollektive Geschichte und Geschichten in Wort und Bild zu verbreiten und sowohl von Angehörigen der eigenen Kultur als auch von nichtindianischen Personen wahrgenommen zu werden. Erinnern von Geschichte und Kultur werden regelmäßig von den indigenen Künstlern als Motive für die Arbeit an Buchprojekten angegeben. Im Kampf gegen das Vergessen und Verlernen von Kenntnissen, Traditionen und Techniken wird das Büchermachen als eines der wichtigsten Mittel angesehen. In den letzten Jahren kommen auch vermehrt Videoproduktionen hinzu, bei denen die Indianer buchstäblich die Regie übernehmen. Aufgrund der didaktischen Funktion dieser Ausdrucksformen, bei der es immer um Vermittlung von Inhalten geht, wird schnell übersehen, dass der eigentliche Vorgang des Aneignens bestimmter westlicher Medien, künstle-

² Port. *jaci*, lat. *Attalea spec.*, Palmenart, der Babassu-Palme ähnlich. Die Schutzfunktion in der Mythe entspricht der aktuellen Nutzung der Palmblätter für Häuserdächer. Auch Maria Carvalho berichtet von der Mythe von Piyoyom und dem Himmel. Siehe hierzu: Maria Rosário Gonçalves de CARVALHO (2002); Kanamari da Amazônia Ocidental. História, mitologia, ritual e xamanismo, Salvador, S. 277f.

³ Walter SASS (Hg.) (2007a); Tákuna. Nawa Bûh Amteiyam Amkira. Mitos Kanamari, São Leopoldo, S. 87f.

rischer Mittel und Techniken eine große kulturelle Leistung darstellt. Diesem Aneignen wohnt ein Prozess inne, der in der brasilianischen Kulturtheorie als *Antropofagia cultural* bekannt ist („kulturelle Anthropophagie“), auf die ich gleich noch im Kap. 1.4 im Zusammenhang neuerer indigener Literaturen eingehe.⁴ Im Prozess der Kulturanthropophagie eignen Indigene sich Ideen, Vorstellungen, Techniken, Medien und Bräuche an und formen sie gemäß ihren Bedürfnissen um. Dabei treten indigene und westliche Elemente auf vielen Ebenen miteinander in einen Dialog. Das Beispiel der Kanamari-Zeichnung verdeutlicht die dialogische Seite der Kulturanthropophagie: Schrift und Zeichenelemente werden unter der Regie des Künstlers zum Instrument von Ideen und geistigen Bildern, die der eigenen Vorstellungswelt entspringen. Unter seinen Händen verwandelt sich die Papierzeichnung in ein Panorama persönlicher und kollektiver kultureller Erfahrung, die er nur auf diese Art ausdrücken kann. Die Darstellung von Menschen, Wesen, Tieren, Pflanzen und Gegenständen und ihrer Bezeichnungen in der Zeichnung führt zu einer Aktualisierung von Mythen und Erzählungen und setzt persönliche Schwerpunkte, die neue Aspekte zum Vorschein bringen. Dieses Verhältnis von Bild und Text (oder oraler Narration) spielt seit jeher auch in der westlichen Kunst eine Rolle. Bei der indigenen Mythe existieren fast immer verschiedene Varianten. Hin und wieder ergeben sich Widersprüche, die von den Erzählern nicht ernst genommen werden. Die Geschichte vom Frosch *Piyoyom* ist nur sehr kurz, und es ist vorstellbar, dass davon noch längere Versionen existieren. Ton Kanamari hat die zwei Hauptereignisse (A, B) und ein Nebenereignis (C) der Geschichte in einer Simultandarstellung zusammengefasst:

A) Piyoyom beschießt den Himmel mit dem Blasrohr.

B) Piyoyom stellt sich mit zehn anderen Tākuna unter eine *Jaci*-Palme, um sich vor herunterfallenden Steinen zu schützen.

C) Piyoyom verwandelt sich in einen Frosch.

⁴ Siehe Kap. 1.4, S. 18–21. Der Begriff der kulturellen Anthropophagie hat eine Geschichte in der brasilianischen Kulturtheorie seit den zwanziger Jahren des zwanzigsten Jh. Eine kurze Zusammenfassung liefert dazu: Eliane Fernandes FERREIRA (2009); Von Pfeil und Bogen zum „Digitalen Bogen“. Die Indigenen Brasiliens und das Internet, (=transcript medien-welten, Bd. 3) Bielefeld, S. 205–217. Auch Katrin Sperling beschreibt die Ursprünge der kulturellen Anthropophagie in Brasilien, siehe Katrin SPERLING (2011); Nur der Kannibalismus eint uns. Die Globale Kunstwelt im Zeichen kultureller Einverleibung: Brasilianische Kunst auf der documenta (=Image, Band 22), Bielefeld. Hier vor allem S. 183–208. Weitere Quellen zur kulturellen Anthropophagie s. im Internet:

<http://www.fabricadofuturo.org.br/fabricav4/ear_arquivos/origem_da_antropofagia_cultural_no_contexto_modernista.pdf>, gesehen am 19.04.2016, und: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/NELIM/ensaios_artigos/julio_antropogafiaetropicalia.pdf>, gesehen am 19.04.2016. Auch für das spanischsprachige Amerika besitzt der Begriff eine Bedeutung, wie das Buch *Canibalia* von Carlos Jáuregui zeigt. Siehe Carlos A. JÁUREGUI (2008); *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Frankfurt am Main.

In der Darstellung von Größenverhältnissen liegt auch das Verständnis von den zeitlichen Ebenen verborgen. Der Held Piyoyom, der zu Beginn der Geschichte den Himmel mit seinem Blasrohr beschießt, erreicht nahezu dieselbe Größe wie die Palme. Der mittlere linke Palmwedel verdeckt einen Teil seiner Stirn, jedoch lassen die grünen Filzstiftlinien die Haare durchscheinen. Die zehn Figuren unterhalb der Palme sind viel kleiner dargestellt als Piyoyom mit dem Blasrohr. Das unterschiedliche Größenverhältnis verweist hier auf zwei verschiedene Bild und Zeitebenen. Die kleinen Figuren gehören zum zweiten Abschnitt der Geschichte, in welchem der Frosch zehn Menschen einen Unterschlupf unter der *Jaci*-Palme zeigt. In der Darstellung der Palme und Piyoyoms mit Blasrohr verschmelzen die beiden Zeitebenen. Der Held erscheint riesengroß neben der Palme und auch der Frosch am rechten Bildrand mit den Bezeichnungen *Piyoyom*=*Sapo* ist im Verhältnis zu den kleinen Menschen-Figuren sehr groß. Im Vergleich zum menschlichen Piyoyom jedoch, erscheint seine Größe durchaus normal. Die Verflechtung verschiedener zeitlicher Ebenen ist nicht auf den ersten Blick zu erkennen, erst in Verbindung mit dem mythologischen Text werden die Strukturen des Bildes offen gelegt. Dies unterstreicht die untrennbare Verbindung von Bild und Text. Aus der Perspektive der Kanamari handelt es sich um ein Historienbild, welches ein bekanntes Ereignis darstellt. Somit kann die Verbindung zur Erzählung nicht als unmittelbar bezeichnet werden. Die allgemein bekannte Mythe dient als Vorbild und Anregung. Ihre aktuelle verschriftliche Form ist ebenso wie die Zeichnung eine von unendlich vielen Varianten mit der ihr eigenen Formensprache.⁵

Das Verhältnis von Bild und Text ist komplex. Die Zeichnung beruht auf einer literarischen Quelle, die im Allgemeinen nicht schriftlich fixiert ist. Die Version, die im Buch neben der Zeichnung zu finden ist, kann lediglich als Gedankenstütze für die Zeichnung verstanden werden. Die verschriftlichten Mythen im Buch der Kanamari sind im Grunde verkürzte und vereinfachte Darstellungen, die zum Teil auf komplexeren Narrationen mit einer großen Zahl von Varianten fußen. Das Lesen der Zeichnung ermöglicht die Rekonstruktion eines alternativen Textes auf einer anderen Ebene. Da die meisten Kanamari erst seit kurzer Zeit figurative bildliche Darstellungen anfertigen, ist eine Zeichnung auf Papier besonders in kompositorischer und repräsentativer Hinsicht von Bedeutung. Auffallend sind hierbei zum einen (auf kompositorischer Seite) die bereits erwähnte Simultandarstellung, die auf gedrangtem Raum verschiedene Zeitpunkte einer Geschichte miteinander verschränkt, und zum anderen die Darstellung des menschlichen Körpers. Dessen Rippen und Körperbema-

⁵ Zu den Wort-Bild-Beziehungen siehe auch Gottfried WILLEMS (1990); Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven, in: Wolfgang HARMS (Hg.); Text und Bild, Bild und Text, Stuttgart, S. 414–429. Siehe auch Kap. 1.4, S. 36f., dieser Arbeit.

lung sind ein herausragendes Merkmal einer hauptsächlich auf Umrisse beschränkten Wiedergabe der menschlichen Züge. Die besonderen Merkmale lassen darauf schließen, dass der Künstler genaue Vorstellung vom Helden der Geschichte hat, die vielleicht auf allgemein bekannten Vorstellungen beruhen.

1. Einleitung

1.1 These

Ich möchte untersuchen, in welchem Maße sich indigene Künstler⁶ die Zeichnung als ursprünglich nichtindigenes Medium aneignen und dadurch in die Lage versetzt werden, Inhalte wiederzugeben, die auf andere Weise nicht ausdrückbar sind. „Zeichnung“ ist hierbei kein ausschließender Begriff. Ähnliche Funktionen und Aneignungsstrategien können bei verschiedenen grafischen und malerischen oder gattungsübergreifenden Techniken gefunden werden. Die indigene Zeichnung soll als ein Werkzeug verstanden werden, welches einem breit gefächerten Publikum die Chance gibt, die heutigen indigenen Völker Brasiliens in ihrer Lebendigkeit wahrzunehmen und die neuen Ausdrucksformen als Zeichen für die Stetigkeit des Wandels im Sinne einer kulturellen Anthropophagie zu begreifen.

Die Zeichnung dient der Verbreitung eines neuen Indianerbildes, welches das alte abzulösen hilft. Wie sieht dieses alte Indianerbild aus? Mona Suhrbier gibt hierauf eine Antwort und schlägt gleichzeitig ein alternatives vor:

Liegt nicht aber ein ebenso grosses Problem der Indianer darin, dass in den mächtigen Ländern dieser Erde immer noch ein Indianerbild verbreitet ist, das sich wenig an indianischer Lebensrealität orientiert? Die Tatsache, dass Indianergemeinschaften das massive Vordringen der westlichen Welt tatsächlich überlebt haben, wird hierzulande gerne bestaunt, wie ein Wunder. War es ein Wunder? War es nicht vielmehr zielgerichteter Wille zu überleben? War es nicht phantasievolle und kreative Auseinandersetzung mit dem Neuen? War es nicht die Anstrengung, kraftvoll neue Wege zu beschreiten? Und fehlt nicht immer noch weltweit das Vertrauen, Indianer könnten als politisch denkende und handelnde Menschen den Kulturwandel aus eigener Kraft und nach eigenen Massstäben gestalten?⁷

Suhrbiers Frage wird gewissermaßen von Eliane Fernandes Ferreira in ihrem Artikel über indigene Völker und den Gebrauch des Internets aufgenommen. Sie macht darin unter anderem deutlich, wie sehr auch in Deutschland ein konservatives und konservierend gedachtes Indianerbild vorherrscht:

Even colleagues at the interdisciplinary graduate school „Processuality in transcultural contexts: dynamics and resistances“ at the University of Bremen at first did not seem to acknowledge that cultures are constantly in movement and flux. Several times I had to justify Brazilian Indians' use of the internet.⁸

Die Überlegungen von Marcilene da Silva gehen in eine ähnliche Richtung. Sie beobachtet, warum es so leicht ist, zu der fehlerhaften und tendenziösen Auffassung zu gelangen, die Indianer seien jeweils die Leidenden und Passiven. Silva erzählt in den Schlussfolge-

⁶ Einzig aus Gründen sprachlicher Ökonomie verwende ich in der Regel generische Maskulina, um die Vertreter einer Gruppe – etwa die Gruppe der „Künstler und Künstlerinnen“ – zu bezeichnen. Weibliche Vertreterinnen sind in den Maskulina jeweils immer mitgedacht.

⁷ Mona B. SUHRBIER (1993); Nichts ist steter als der Wandel. Das Beispiel der Tikuna, in: Peter R. GERBER (Hg.); 500 Jahre danach. Zur heutigen Lage der indigenen Völker beider Amerika (=Ethnologische Schriften Zürich, ESZ 13), Zürich, S. 201f.

⁸ Eliane Fernandes FERREIRA (2011); Brazilian indigenous peoples and the debate on authenticity and cultural change, in: *Indiana* 28, Berlin, S. 398.

rungen zu ihrer Masterarbeit von einem Zusammentreffen politischer Sprecher verschiedener Ethnien in der Stadt Contagem, bei Belo Horizonte. Trotz ihrer erkennbaren Unterschiede nahmen sie sich kollektiv als „wir Indianer“ wahr. So gibt Silva Folgendes zu bedenken:

Ich fragte mich, welche Beziehungen man zwischen den dort anwesenden und denjenigen Indianern der Vergangenheit herstellen konnte. Letztere „präsent“ in den Dokumenten, jenen, mit denen ich lange Jahre während meiner Recherchen in öffentlichen Archiven zu kommunizieren suchte. Ich halte es für ein Risiko, Vergangenheit und Gegenwart direkt miteinander zu assoziieren, besonders, wenn wir dies in Bezug auf Kulturen und menschliche Gruppen tun. Und zwar aufgrund der Möglichkeit der Negation des kulturellen Wandels, eine Erfahrung die allen Gruppen gemein ist und die wir für einige Gruppen lediglich als Verlust wahrnehmen könnten. Es ist von entscheidender Notwendigkeit, anzuerkennen, dass die Geschichte, welche die Männer und Frauen von sich selbst konstruieren, eine gemischte ist und dass sie [die Männer und Frauen] in sich die Tradition und das Neue beherbergen.⁹

Im Bildakt, welche den Zeichnungen der indigenen Völker innewohnt, liegt die Chance, die aktive Gestaltung ihres kulturellen Lebens und ihre Lebendigkeit vor Augen geführt zu bekommen. Eine Lebendigkeit, die ganz im Gegensatz zu der Vorstellung von Verlust und Niedergang steht, welche wiederum durch einen ambivalenten Vergleich zwischen den indigenen Gruppen der Vergangenheit und ihren heutigen Nachfahren hervorgerufen wird. Die Zeichnungen verdeutlichen die Geschichte, welche die Indianer von sich schreiben, und sie gestalten zugleich die Gegenwart, indem sie mit ihrer Hybridität ihre Verortung in einem vielstimmigen menschlichen Kosmos versinnbildlichen.

1.2 Einblicke in die Genese des Dissertationsprojekts und Vorgehensweise

Die meisten, der circa zweihundert indigenen Völker Brasiliens nutzen Bücher und darin Zeichnungen zur Weitergabe von Wissen, Ideen, Vorstellungen, Utopien und Mythologie. Die erste Berührung mit den Zeichnungen indigener Völker ergab sich für mich 2003 in einem literaturwissenschaftlichen Seminar an der *UFMG*, der staatlichen Bundesuniversität in Belo Horizonte, Brasilien. Mich hatte zuallererst das Buch *O livro das Árvores* (Abb. 1–3) der Tikuna gefangen genommen, das vor allem aufgrund der Opulenz seiner Bilder meine Aufmerksamkeit hervorrief. Dieses „Erweckungserlebnis“ eines Kunsthistorikers hatte zunächst eine Magisterarbeit zum Thema *Text-Bild-Verhältnis in Büchern der Literatura Indígena* zur Folge und führte vier Jahre später dazu, dass ich die Tikuna in meine Dissertation einbeziehen wollte. Ähnlich beeindruckt hatte mich auch das Buch *Atlas Geográfico do Acre* (Abb. 4, 5) von Indianern des Südwestamazonas-Staates Acre. Weder zu den Tikuna, die das *Livro das Árvores* gestaltet hatten, noch zu den Künstlern des *Atlas Geográfico* konnte ich Kontakt aufnehmen. Ich erhielt schließlich die Gelegenheit, bei den

⁹ Marilene da SILVA (2003); *Índios Civilizados e Escolarizados em Minas Gerais no Século XIX: A Produção de Uma Outra Condição de Etnicidade*, Belo Horizonte, S. 157, alle Übersetzungen ins Deutsche aus Quellen, die ich auf Portugiesisch angebe, sind von mir.

Maxakali in Minas Gerais und den Deni sowie den Kanamari im Südwesten des Bundesstaates Amazonas zu forschen und schlug ihnen vor, Workshops und Seminare mit ihnen zu veranstalten sowie Zeichen- und Malutensilien mitzubringen. Während meiner Besuche bei diesen indigenen Gemeinschaften gab ich Seminare über grafische Techniken. Dies bot den indigenen Zeichnern die Möglichkeit, ihr technisches Repertoire zu erweitern. Gleichzeitig konnte ich dadurch beobachten, wie die Künstler mit neuen Arbeitsweisen umgingen und wie sie die künstlerischen Verfahren für sich nutzbar machten. Ebenfalls bat ich die Angehörigen der drei Völker immer wieder, Zeichnungen mit Bunt- Wachs- und Bleistiften sowie Bilder mit Gouache-Farben anzufertigen. Neben Zeichnungen in Büchern dienten mir zahlreiche Bilder, welche in den erwähnten Seminaren entstanden, als Ausgangspunkt für die notwendigen Analysen zur Beantwortung der anfänglichen Fragestellung. Hunderte Zeichnungen dienen mir nicht nur als Korpus für diese Dissertation und eine mögliche spätere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihnen, sondern sind auch Aufforderung zu einem Nachdenken über Ausstellungspraxis und die Möglichkeit, Zeichnungen im gleichen Maße wie Kunsthandwerk als Einnahmequelle für die drei indigenen Völker zu entwickeln.

Durch formale Analyse von Beispielzeichnungen, so geschehen im Frontispiz dieser Arbeit, ikonologische Interpretation, Einbeziehung von Interviewaussagen der Künstler und ethnologischer Monografien zu den einzelnen Ethnien, soll in der vorliegenden Arbeit ein Bild entstehen, das es ermöglicht, Zeichnungen indigener Künstler im Kontext ihrer Entstehung zu verstehen. Das Herausarbeiten von Kompositions- und Repräsentationsmodi, die von den jeweiligen Künstlern angewendet werden, soll dabei helfen, die Besonderheiten der jeweiligen Zeichnungen und die Vielfalt der Nutzung des Mediums zu veranschaulichen.

Dabei geht es nicht in erster Linie um die Intentionalität der beobachteten Phänomene. Der Grad der Intentionalität seitens des Autors und die Möglichkeit, dem Werk durch den Betrachter bestimmte Eigenschaften zuzuordnen, erzeugen Parameter, die sich in unterschiedlicher Weise auf die Interpretation auswirken. Ohne auf die Vielfalt der in unterschiedlichen Betrachtern hervorgerufenen Wahrnehmungen und Wirkungen einzugehen, werde ich meinen eigenen Beobachtungen einen großen Raum zugestehen. Obwohl die Frage nach der Autorschaft und den Absichten des Künstlers nicht gänzlich umgangen werden kann, unterliegt auch sie, genau wie die subjektive Beobachtung des Betrachters der Gefahr des Trügerischen. Obwohl ich dieser Auffassung bin, möchte ich dennoch die Wichtigkeit der Rezeption und der Akzeptanz des Impliziten betonen. Ich möchte daher zwei Beispiele aus der kunstwissenschaftlichen Forschung anführen, bei welchen aufgrund heutiger Theorien

und Konzepte neue Kenntnisse über Kunstwerke anderer Zeitepochen gewonnen werden können. Aufgrund dieser Perspektiven können Fragen beantwortet werden, bei denen es nicht unmittelbar um die Intention des Künstlers geht. Zunächst möchte ich Viktoria Schmidt-Linsenhoff mit dem Ansatz der *Gender und Postcolonial-Studies* und anschließend Horst Bredekamp und die Bildakttheorie vorstellen. Ein ähnlicher Perspektivwechsel geschieht auch in einer Sozialgeschichte der Kunst, wie sie unter anderem von Jutta Held praktiziert wird.

Viktoria Schmidt-Linsenhoff schrieb ihren kurzen Aufsatz *Spielräume im Stereotyp. Selbstreflexion des kolonisierenden, männlichen Blicks* über Giovanni Stradanus' Kupferstich *America* und den Hozschnitt *Jean de Léry wird in Brasilien nach der Sitte der Tupinambas begrüßt*, welcher 1578 als Illustration in Jean de Lérys *Histoire d'un Voyage fait en la terre de Brésil* veröffentlicht wurde.¹⁰ Schmidt-Linsenhoff stellt zwei vom Sujet her ähnliche Bilder einander gegenüber. Sie setzt das erste in den Zusammenhang des *Mainstream*, während sie das zweite einer marginalen Richtung der Kunst der Frühen Neuzeit zuordnet. Die Begegnung des Europäers, der als Mann und Kolonisator auftritt, kann, so die Autorin, entgegengesetzte Blickregimes im Bild zur Folge haben.

Der Holzschnitt verdichtet die Textpassage [Lérys] in eine symbolische Bildprägung der interkulturellen Kommunikation durch Mimikry und Zeichensprache. Der französische Kolonisator sitzt in der indigenen Hängematte, schlägt wie die vor ihm nackt am Boden hockende Tupinamba-Frau die Hände vors Gesicht; seine durch diese Geste und die Kleidung reduzierte Männlichkeit wird von dem athletischen Akt des Brasilianers hinter ihm überboten. Im Mittelpunkt steht der Verzicht auf das *Privileg Blick* zugunsten eines Austauschs von gestischen Zeichen. Jean de Léry [sic] hält sich die Augen zu, weil er auf die Übersetzbarkeit einer ihm fremden Sprache und auf das Gute im Edlen Wilden hinter seinem Rücken vertraut. Dessen in bedrohlicher Nähe gezücktes Messer ist seinem Blick entzogen und macht uns auf das Risiko eines interkulturellen Dialogs ohne Blick-Kontrolle aufmerksam.¹¹

Während in Stradanus' Kupferstich *America* der kolonisatorische männliche Blick und die physische Distanz die Dominanz des Entdeckers gleich mehrfach überhöhen und damit die Vorherrschaft und Übermacht der europäischen Kulturen verdeutlichen, so kontrastiert diese Grafik in erheblichem Maße mit dem im Zitat beschriebenen Holzschnitt eines unbekannten Meisters, welcher die Brasilienreise Jean de Lérys illustriert. Schmidt-Linsenhoff betont die kommunikativen Gesten, die einen interkulturellen Austausch ermöglichen, der in anderen Bildern der Epoche nicht thematisiert wurde. Die Grafik zu Lérys Bericht stellt eine Ausnahme dar und wird als solche von der Autorin besonders betrachtet. Unter dem Blickwinkel der *Gender- und Postcolonial Studies* entwirft sie eine Alternative zu den üblichen Betrachtungsweisen. Die Idee des Austauschs entwickelt sie weiter, auf die Aufnahme

¹⁰ Viktoria SCHMIDT-LINSENHOFF (ca. 2008); *Spielräume im Stereotyp. Selbstreflexion des kolonisierenden, männlichen Blicks*, unveröffentlichtes Paper, Trier. Im Internet unter: <http://alt.ifk.ac.at/dl.php/1/24/2008-02-20-Schmidt-Linsenhoff.pdf>, gesehen am 25.05.2016.

¹¹ Ebda., S. 2f., Hervorhebungen im Original.

eines Dialogs brasilianischer Jugendlicher mit den europäischen Reisebeschreibungen hinweisend:

Die Grafik des sogenannten *Entdeckungszeitalters* steht heute nicht mehr allein den Erben der Entdecker, sondern auch denen der Entdeckten zur Verfügung, sie können sowohl zur Verfestigung der Grenze zwischen der südlichen und nördlichen Hemisphäre, als auch zur Dekolonisierung der visuellen Kultur der Globalisierung beitragen, wie es die Videoarbeit von Dias & Riedweg „Funk Staden“ auf der Documenta 12 vorführte, in der sich Jugendliche aus den Favelas in Rio de Janeiro mit Illustrationen zu europäischen Reiseberichten des 16. Jahrhunderts (Hans Staden, de Bry) auseinandersetzen.¹²

Schmidt-Linsenhoff zeigt mit ihrer Analyse und dem hier angeführten Gedanken, dass es sinnvoll sein kann, Bildwerke aus ihrer Zeit in die Gegenwart zu entführen, um mit heutigen Perspektiven und Analysemethoden Prägungen und zugrundeliegende Strukturen nachzuweisen, welche dem zeitgenössischen Betrachter entgangen sein mochten oder diesem als selbstverständlicher Subtext erschienen.

Auch eine andere Interpretationsperspektive behandelt das Kunstwerk nach Gesichtspunkten, die nicht in erster Linie die Intention des Künstlers und den Diskurs seiner Zeit verfolgt – die Theorie des Bildakts, welche für die hier vorliegende Arbeit wichtige methodische Hilfe leistet. Weit davon entfernt, eine Erfindung der Kunstgeschichte der letzten Dekaden zu sein, war die „Bildkraft“, wie sie Horst Bredekamp in seinem Buch „Die Theorie des Bildakts“ nennt, ein fester Teil der Bildtheorie, bis zur Epoche der Aufklärung.¹³ „Als materielle Gebilde wie auch als Mittel des Erinnerungstheaters treten Bilder als *imágenes agentes* auf.“¹⁴ Nach der Aufklärung war es mit dieser Idee erst einmal vorbei, allzu verdächtig waren den Vertretern der neuen Denkrichtung die vermeintlich okkulten Eigenschaften der Bildwerke.¹⁵

Die erneute Beschäftigung mit den den Bildern innewohnenden Kräften fördert Eigenschaften zu Tage, die untrennbar mit den Artefakten verbunden und keinesfalls versteckt sind. Bezogen auf die Zeichnungen indigener Künstler ist eine Formulierung Bredekamps besonders aufschlussreich:

[...] daß Bilder Gemeinschaften nicht nur halten, sondern durch ihren politischen Vorscheincharakter Ziele erzeugen, um deren willen gehandelt wird. Bilder können der Wirklichkeit „postulativ“ gegenüberreten.¹⁶

Wenn „Die Überwindung der Angst als Ziel der Bildproduktion“ zeitlebens das Thema Aby Warburgs war,¹⁷ so verdeutlicht dieses die performative Kraft, die Warburg den Kunstwerken zusprach. Bilder überwinden und postulieren, eine Tatsache, die in vielen Zeichnungen

¹² SCHMIDT-LINSEHOFF, S. 3f.

¹³ Horst BREDEKAMP (2010); Theorie des Bildakts, Berlin, S. 20.

¹⁴ Ebda., S. 20, Hervorhebung im Original.

¹⁵ Ebda., S. 20.

¹⁶ Ebda., S. 196f.

¹⁷ Ebda., S. 293.

indigener Künstler mit utopischem Charakter zum Ausdruck kommt.¹⁸ Und auch die Natur als Schöpferin von Bildakten kann in dieses Konzept integriert werden, wie Bredekamp darlegt:

Lukrez zufolge werden die Gebilde der Natur in ihrer unablässigen Bewegung zudem zu Medien der Überraschung. Die Wolken sind die Fernsehbilder einer nie stabilen, permanent mobilen Gestaltung. Fratzen von Giganten, Berge, losgerissene Felsbrocken und Untiere, die auf anderen Wolken schwaden auftauchen: „Sie hörten nicht auf, verfließend den Anblick zu wechseln und sich zu wandeln in Risse / von Formen jeglichen Aussehens.“ [...]

Diese Art Bildgenerierung setzt den Spieltrieb der Natur als Bildner voraus.¹⁹

Der Bildakt ist somit in allen von Menschen geschaffenen und sogar in vielen von der Natur erschaffenen Formen enthalten, weshalb zwischen den Gestalten natürlicher Dinge und den menschlichen Artefakten kein Gegensatz, sondern Kontinuität vorhanden ist.²⁰ Bredekamp kommt gegen Ende seines Buches zu dem Schluss, dass der Bildakt dem Widerspruch zwischen Materie und Geist die philosophische Existenzberechtigung abspricht.²¹ Wenn Alberti zufolge die Natur „selbst ein Vergnügen darin [finde], sich als Malerin zu betätigen“,²² dann ist dies für die Behandlung der indigenen Künste, welche in ihren mimetischen Grafismen Schlangenhäute und Schildkrötenpanzer als Bildakt der Natur verstanden haben, eine äußerst nützliche Auffassung, ebenso, wie die Bildakt-Theorie als Ganzes.

Was geschieht in dieser Lesart der menschlichen und durch die Natur geschaffenen Artefakte mit der Intention des Autors? Wird dieser letztlich zu einer Marionette seines eigenen Kunstwerks? Wenn Bredekamp von einem „Lebensrecht der Bilder“ spricht,²³ dann sind die eigenen Arbeiten wie Kinder des Künstlers, die sich ihm über kurz oder lang entziehen.

Worin liegt der Nutzen der Bildakttheorie für die Analyse der indigenen Zeichnungen Brasiliens? In erster Linie soll sie es ermöglichen, den Blick des Betrachters im Hinblick auf den postulierenden Charakter der Bilder zu schärfen. Sie kann das Verständnis für die Realität schaffenden, die auffordernden und die utopischen Elemente wecken. Ebenso lässt die Vorstellung von der bildaktiven Kraft das Moment der Überwindung (bei Warburg war es die Überwindung der Angst) deutlicher hervortreten. Auch die Tatsache, dass die Indianer Brasiliens, die sich einer immensen kulturellen Herausforderung gegenübersehen, mit ihrem Auftreten im Allgemeinen und ihren Zeichnungen im Besonderen auch die neo-brasilianische (sowie die europäische, die nordamerikanische etc.) Öffentlichkeit zum Handeln auffordern und deren Individuen eine Verlagerung des geistigen Standpunkts abverlangen, fügt sich in den Komplex der Bildakttheorie ein. Alfred Gell und sein Buch *Art and*

¹⁸ Siehe Mona Suhrbiers Analyse der Zeichnungen von Guarani-Indianern, besprochen in Kapitel 1.8.6, S. 68–71, dieser Arbeit.

¹⁹ BREDEKAMP, S. 318.

²⁰ Ebda., S. 319.

²¹ Ebda., S. 322.

²² Leon Baptista Alberti, zitiert nach BREDEKAMP, S. 319.

²³ BREDEKAMP, S. 53.

*Agency*²⁴ möchte ich hier ebenfalls erwähnen, da in zahlreichen Beispielen, die Bredekamp erwähnt, Gells Positionen durchscheinen.²⁵ Gell betont, dass soziale Akteure ihre Wirkmächtigkeit nicht zuletzt aus den Objekten beziehen, welche Gell ebenfalls als Akteure bezeichnet.²⁶ In diese Richtung stoßen die Autoren mit ihren Aufsätzen im Buch *The Occult Life of Things* weiter vor. Der Herausgeber, Fernando Santos-Granero, beschreibt ein Merkmal des Buches folgendermaßen: „One of the notions that transpire from this volume is that there are ‚multiple ways of being a thing‘ in the Amerindian lived world.“²⁷ Santos-Granero ist sich weiterhin mit den Autoren des von ihm herausgegebenen Buches sicher, dass Objekte und Artefakte die Grundbausteine der amerindischen Kosmologien und zusammengesetzter Anatomien darstellen:

Animic and perspectival notions also encompass the world of „things“, a term used here to refer not only to artifacts – objects made by gods and humans, including images, songs, names, and designs – but also to natural objects and phenomena that are believed to be central to human life and reproduction. As we shall see, objects are not derivative. Rather, they are often attributed the role of primordial building blocks in Amerindian constructional cosmologies and composite anatomies.²⁸

Das Aufgeladensein der Objekte lenkt den Blick auf ihre Wirkmächtigkeit, ihre Beseeltheit und Kreativität. Sie sind nicht nur Teil einer „materiellen Kultur“, sondern erschaffen vielmehr auch einen Teil der Natur. Santos-Granero betont, dass der Begriff „materielle Kultur“ aus der Mode gekommen ist und begründet dies so:

By focusing on the materiality of things and grouping objects on the side of cultural production, this notion obscures the fact that, in Amazonian ontologies, things – or at least some things – are considered to be subjectivities possessed of a social life. More importantly [...] it obscures the „natural“ – in the sense of given – dimension of objects, and particularly artifacts, and the important role they play in the production of what we understand as Nature – including humans, animals, plants.²⁹

Diese Überlegungen können möglicherweise auch in Bezug auf die aktuellen Zeichnungen der brasilianischen Indianer von großem Nutzen sein. Überaus häufig sind darin dargestellt: Gegenstände, Objekte und Artefakte sowie ihre Funktionen im Gefüge der jeweiligen Gemeinschaften.

²⁴ Alfred GELL (1998); *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford.

²⁵ Zudem bezieht sich Bredekamp auf die Arbeit Gells. Letzterer untersucht und beschreibt in seinem Werk Vorgänge, die beispielsweise in Bredekamps Bildakttheorie nicht explizit erwähnt, sondern bereits vorausgesetzt werden. Gells Leistung besteht unter anderem in der Spezifizierung der möglichen Interaktionen zwischen Akteuren und Rezipienten sowie der situationsabhängigen Zuweisung der beiden letztgenannten Kategorien. Gell fasst vier Begriffe zusammen, die er für eine Theorie der Kunstanthropologie als wichtig erachtet: 1. „indexes“ – Anzeichen, Hinweise, die Schlussfolgerungen und Interpretationen hervorrufen, 2. „artists“ – Künstler oder andere Verursacher, denen man die Verantwortung für die „indexes“ zuschreibt, 3. „recipients“ – jene, auf welche die „indexes“ augenscheinlich Wirkung ausüben oder welche durch die „indexes“ zu einer Handlung aufgefordert werden, und 4. „prototypes“ – Entitäten, von welchen angenommen wird, dass sie im „index“ repräsentiert werden. Siehe GELL, S. 27.

²⁶ Dabei handelt es sich, Gell zufolge, um „sekundäre“ Akteure: GELL, S. 20f.

²⁷ Fernando SANTOS-GRANERO (2009); Einführung, in: ders. (Hg.) *The Occult Life of Things. Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*, Tucson, S. 8.

²⁸ Ebda., S. 3.

²⁹ Ebda., S. 2.

Die (künstlerische) Reflektiertheit, die der westliche Betrachter (trotz nachträglicher analytischer Verfahren, die auf Rezeption und neueren Modellen beruhen) von einem Kunstwerk erwartet, kann, muss aber nicht in den Zeichnungen indigener Künstler vorhanden sein. Wirkmächtigkeit und Beseeltheit der Objekte sind Teil kollektiver Kosmologie und Reflektiertheit und gehen daher in gewissem Grad auf den Künstler über. Auch bezogen auf die formalen Charakteristika einer Zeichnung bedeutet der mögliche Zweifel an der künstlerischen Reflektiertheit jedoch nicht, dass sich das Produkt aus den Händen der Indianer dem Zufall verdankt. Der finalen Zeichnung gehen vorbereitende Überlegungen und Korrekturen voraus. Genaue Vorstellungen von der Aufteilung des Bildraumes gehören ebenso dazu. Dennoch gibt es keine künstlerische Schule, der sich der Autor zuordnet. Sein persönlicher Ausdruck ist Veränderungen unterworfen und ergibt sich aus seinem eigenen Wahrnehmen von Bildern, Naturphänomenen, Fernsehen, Zeitschriften, Büchern und der Kenntnis von Mythen und Erzählungen, welche wiederum mannigfaltige Beobachtungen widerspiegeln. Vielfach lassen sich stilistische Vorlieben scheinbar einfach durch die Teilnahme an Workshops oder die Rezeption von Zeichnungen in Büchern und Publikationen des eigenen indigenen Volkes erklären. Auffällig oft kann der Hang zum Kopieren eindeutig in den Zeichnungen nachgewiesen werden. Dennoch greifen solche Erklärungsmodelle, die auf den Prinzipien des Kopierens und Nachahmens beruhen, zu kurz, weil es bei der Analyse sowie Interpretation dadurch zu einem Übersehen der innovativen Elemente kommen kann. Immer wieder muss man das Prinzip der Anthropophagie im Auge behalten, welches den indigenen Künstlern Aneignung, Umwidmung und Transformation fremder (Kultur-)Elemente ermöglicht. Dies geschieht oft mit einer verblüffenden Selbstverständlichkeit, wie Sandro Freitas in seiner Bachelorarbeit zu der Körperbemalung der Maxakali zeigte. Er schreibt, dass diese unter anderem Zahnpasta zur Gestaltung ihrer Muster verwenden.³⁰ Weiterhin übernehmen brasilianische Indianer Geschöpfe der westlichen Populärkultur in den eigenen kulturellen Kosmos (Abb. 6, 7), wenn Anknüpfungspunkte bestehen.³¹

³⁰ Sandro FREITAS (2005); Pintura Corporal Maxacali, in: *Três Pontos* Vol.2, Nr.1, Belo Horizonte, S. 49–54.

³¹ Dies zeigen Zeichnungen, die ich im Dorf Aldeia Verde sammeln konnte. Batman ist als Fledermauswesen dem „Fledermausgeist“ *Xûnîm* der Maxakali nahe. Mariana Ferreira und Mona Suhrbier erwähnen die Figur des Guarani-Kriegers *Xondaro*, der ähnlich wie die Helden von Spielen der Art *Mortal Combat* dargestellt werde: Mariana Leal FERREIRA / Mona B. SUHRBIER (2002); The Poetics of Tupi-Guarani Art in the Face of Hunger and Scarcity, in: *Paideuma* 48, Stuttgart, S. 153f.

1.3 Geschichte der indigenen Zeichnung auf Papier

1.3.1 Die Zeichnung als Phänomen

Die Verwendung zeitgenössischer Materialien nichtindigener Herkunft wie Papier, Bunt-, Filz-, Blei- und Wachsstifte sowie Gouache-Farben mag davon ablenken, dass eine lange Tradition figürlicher und nichtfigürlicher indigener Kunst existiert, die nicht nur als Begleiter der heutigen Zeichnung, sondern auch als ihr Vorläufer zu verstehen ist. Geflochtenes, Gewebtes, Fotos von Körperbemalung, Keramik, rituelle Pfähle, Federschmuck und andere kunstvolle Artefakte befinden sich in den Archiven ethnologischer Museen auf der ganzen Welt. Ausgrabungen und andere archäologische Forschungen bringen Zeichnungen an Felsen und figürliche Reliefs an Steinen zum Vorschein. Jedoch fehlen zwischen vielen der hier aufgelisteten künstlerischen Manifestationen die Bindeglieder. Archäologische Funde von Felsenzeichnungen vergangener Epochen, traditionelles Kunsthandwerk und Körperbemalung, sowie zeitgenössische Handzeichnungen noch heute existierender Völker widerstreben der Einordnung in ein Entwicklungsschema. Dies macht es im Grunde unmöglich, eine Geschichte der indigenen Zeichnung auch nur in Ansätzen zu denken.

Ich wähle daher einen Weg, der einen Kompromiss darstellt. Zum einen werde ich aus einer globalen Perspektive die Entwicklungen skizzieren, die zu einer Verbreitung der Zeichnung auf Papier unter indigenen Völkern Brasiliens geführt haben. Zum anderen möchte ich in einem gesonderten Kapitel (Kap. 2) einzelne Ethnien und unter anderen deren künstlerische Traditionen getrennt betrachten.

1.3.2 Blick in die Geschichte – Werke europäischer Reisender, Künstler und Forscher

1557 erschien in Marburg Hans Stadens *Warhaftige Historia und Beschreibung eyner Landschafft der wilden, nacketen, grimmigen Menschenfresser Leuthen in der Newenwelt America gelegen*. 1578 wurde in Frankreich Jean de Lérys *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* herausgegeben. Beide Berichte haben gemeinsam, dass sie umfangreiche Informationen über die brasilianische Flora und Fauna sowie Sitten und Gebräuche der Indianer, in beiden Fällen Tupinambá, vermitteln. Zudem waren die Schilderungen von Holzschnitten anonymer Stecher begleitet. Theodor de Bry schuf einige Jahre später Holzschnitte für sein eigenes verlegerisches Projekt, einer Sammlung von Reiseberichten, inspiriert von Stadens Darlegungen. Auch wenn einige der Künstler der frühen Kolonialzeit Indianer selbst erblickt hatten, entsprechen doch die Menschendarstellungen, z.B. in Stadens *Historia*, dem europäischen Körperwuchs.³² Noch bis ins neunzehnte Jahrhundert sieht man in den Bildern von Künstlern, die in Brasilien malten und zeichneten, „typologische

³² Gustav FABER (Hg.) (1988); Vorwort zu: Hans STADEN; Brasilien. Die wahrhaftige Historie der wilden, nackten, grimmigen Menschenfresser-Leute 1548 – 1555, Nördlingen, S. 26.

Weißer³³ Dies trifft auch auf die Darstellung einer Tupinambá-Frau zu (Abb. 8), die Albert Eckhout 1641 malte. Weder die Gesichtszüge, noch der Körperbau zeigen Merkmale der indigenen Bewohner. Offenbar war die europäische Tradition der Körperzeichnung stärker als der Augenschein.

Was verbindet diese Bilder, die sich die westliche Welt von den brasilianischen Indianern machte, mit den Zeichnungen, die indigene Künstler heute anfertigen? Zunächst einmal eint die Absicht, ein Bild von der Lebenswelt der Indianer zu zeichnen, Auskunft über deren Kultur und Gebräuche sowie über die Flora und Fauna der von der indigenen Bevölkerung bewohnten Lebensräume zu geben. Damit stimmt das Bildsubjekt beider Perspektiven überein. Zugleich ähneln sich aber auch maßgebliche Intentionen: z.B. Aufklärung und Dokumentation. Die indigene Zeichnung begann zunächst als westlicher Bilderkosmos, der den Europäern Äußeres und Charakter der Indianer vermittelte und diese Eindrücke für eine lange Zeit festschrieb. Vor dem Hintergrund eines umfassenden kollektiven Bildgedächtnisses interagieren daher frühere Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafiken und auch Fotografien, auf denen Indianer zu sehen sind, unweigerlich mit heutigen Zeichnungen, die von Indianern selbst geschaffen werden. Indigen ist an den westlichen Bildern aber nur das Subjekt. Die heutige indigene Zeichnung entstand und entsteht durch einen Perspektivenwechsel, durch die Innensicht, die diese zeitgenössischen Kunstwerke bieten.

Den späteren Ausgangspunkt für eine indigene Zeichnung bilden einerseits Forschungen und andererseits missionarische Unternehmungen, die in dem den Indianern in die Hände gegebenen Medium eine Informationsquelle sahen. Im Falle der letzteren ging es um Ansatzpunkte für ein erfolgreiches Missionieren, dem ein Studium der indigenen Kulturen vorausgehen musste.

Die Deutschen Karl von den Steinen (1855–1929), Theodor Koch-Grünberg (1872–1924), Kurt Unckel (Nimuendajú) (1883–1945), Paul Ehrenreich (1855–1914), Herbert Baldus (1899–1970), Max Schmidt (1874–1950), Fritz Krause (1883–1963), Hermann Meyer (1871–1932) und Fritz Müller (1822–1897) gehören zu den prominentesten Vertretern der Brasilienforschung. Sie alle brachten zahlreiches Bildmaterial in ihre Forschung ein, unter anderem auch von Indianern angefertigte Zeichnungen. Neben den selbst gesammelten Zeugnissen waren aber beispielsweise für Paul Ehrenreich nach wie vor von europäischen Künstlern geschaffene Stiche und Gemälde von großem Interesse. Er verglich sie untereinander und versuchte mithilfe mitgebrachter und in Museen befindlicher Artefakte den Wahrheitsgehalt der Kunstwerke herauszuarbeiten. Er stellte sich also die Frage, inwieweit

³³ FABER, S. 26.

die westlichen Abbilder der indigenen Kulturen dokumentarischen Wert besitzen.³⁴ Neben der Authentizität machte er sich Gedanken über die Identifizierung der dargestellten Indianer bezüglich der ethnischen Zugehörigkeit. Ehrenreich erkennt einen dokumentarischen Wert in den Bildern, äußert sich jedoch nicht über Vorstellungen und Konzepte, die sich hinter den Grafiken verbergen und über sie transportiert werden. Dennoch sind seine formalen Analysen äußerst hilfreich, da sie über die Praxis eines Kunstbetriebs Auskunft geben, der sich auf Darstellungen südamerikanischer Sujets spezialisiert hatte.

Theodor Koch-Grünberg befasste sich mit kunstwissenschaftlichen Problemen, wenn er die Zeichnungen, die er von den Indianern erhielt, oder andere ihrer künstlerischen Ausdrucksformen, einschließlich des Kunsthandwerks, untersuchte.

Angesichts einer Vielzahl von Objekten, die Völkerkundler zu bewerten hatten und haben, fragte Mark Münzel 1988 im Katalog zur Ausstellung *Die Mythen Sehen*, wo denn Völkerkundler zu verorten seien und wie ihr Verhältnis zu Gegenständen und Artefakten einzuschätzen ist. Er schrieb:

Waren sie Sammler von Objekten und Fakten, oder Denker? Unter denen, die auf eine fremde Kultur mit Kunstgefühl und Interesse für fremde Symbolik zugehen wollten, war [...] Koch-Grünberg.³⁵

Die Kunst sollte nicht auf rein Handwerkliches zurückgeführt werden: das war auch die Absicht des Völkerkunders Koch-Grünberg. Wie gleichzeitig oder kurz nach ihm die Expressionisten, suchte er in der Primitiven Kunst eine Bestätigung für zwei Hauptthesen: Am Anfang der Kunst steht die künstlerische Kreativität; und durch sie wird nicht die äußere Realität einfach nur abgebildet, sondern etwas Innerliches ausgedrückt.³⁶

Künstlerische Kreativität und innerer Antrieb als Ausgangspunkt des Kunstschaffens finden Ausdruck in Gebrauchsgegenständen und kultischen Objekten, ebenso in den Zeichnungen, von denen Koch-Grünberg mehrere Hundert anfertigen ließ.³⁷ Indem er Papier und Stifte austeilen ließ, übergab er den Indianern nicht nur die Möglichkeit, eine künstlerische Technik zu praktizieren, sondern auch eine experimentelle Basis, welche die Indianer für ihre Zwecke nutzen konnten. Die freie oder mit thematischer Vorgabe ausgeführte Zeichnung war fortan ein konstantes „Mitbringsel“ bei völkerkundlichen Expeditionen. Zu welchem Zeitpunkt sich eine Emanzipation der Zeichnung im Sinne einer Aneignung durch indigene Künstler vollzieht, ist nicht genau auszumachen. Mit Sicherheit hängt die Entwicklung des Verselbständigens der Zeichnung eng mit dem Entstehen der sogenannten *Literatura Indígena* zusammen, was im Folgenden näher erläutert wird.

³⁴ Paul EHRENDREICH (1894); Über einige ältere Bildnisse südamerikanischer Indianer, in: *Globus* Vol. 66, Nr. 6, Braunschweig, S. 81–90.

³⁵ Mark MÜNDEL (1988a); Das fromme Lachen über den bärtigen Barbar, in: ders. (Hg.); *Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas (=Roter Faden zur Ausstellung, Bd. 14)*, Frankfurt am Main, S. 182.

³⁶ Ebda., S. 183.

³⁷ Zu den von Koch-Grünberg gesammelten Zeichnungen s. auch Michael KRAUS (2001); Comienzos del arte en la selva: Reflexiones etnológicas sobre el arte indígena a principios del siglo XX, in: Gerhard BAER et al. (Hg.) *Arts indigènes et anthropologie*, in: *Bulletin der Schweizerischen Amerikanisten-Gesellschaft* 64–65, Genf, S. 183–192.

1.4 Geschichte und Charakteristika der *Literatura Indígena*

Die neuere indigene Kunstbewegung, wenn man sie so nennen möchte, ist untrennbar mit der nachfolgend beschriebenen Bewegung der indigenen Literatur verbunden, ja sie ist eine Art Zwillingschwester.

In *Na Captura da Voz. As edições da narrativa oral no Brasil* von 2004, von den Literaturwissenschaftlerinnen Sônia Queiroz und Maria Inês de Almeida, heißt es zur indigenen Literatur:

Die indigenen Schriftsteller sind dabei, Brasilien zu entdecken. Wenn die europäischen Reisenden des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts das hier vorgefundene Gebiet, die Fauna und die Flora, die Flüsse und die Völker beschrieben, um auf diese Weise dem Publikum die Neue Welt vorzustellen, so kehren nun die Ureinwohner die Geschichte um. Ungefähr vierzig indigene Völker Brasiliens haben bereits ihre Texte in Büchern und Fibeln publiziert, die fast immer versteckt an Weiße gerichtet sind, um ihre Welt wieder ins Blickfeld zu rücken.

Aktuell beobachten wir eine Art Aufblühen von etwas, dass ich *a priori* eine Indigene Literatur Brasiliens nenne. Meines Erachtens handelt es sich bei dieser insofern um eine literarische Bewegung, als sie hinsichtlich Kohärenz und Systematik als ein großer Text betrachtet werden kann [...]. Ihre Schriftsteller repräsentieren eine Bevölkerung von ungefähr 350.000 Individuen, Sprecher von ca. 180 verschiedenen Sprachen, zusätzlich zum Portugiesischen, und sie wohnen zwischen der venezolanischen und der uruguayischen Grenze.

[...] Auch wenn diese Publikationen mehrheitlich eine schulische Nachfrage befriedigen sollen, [...] erfüllen sie doch die essentielle Rolle, die Brasilianer im Allgemeinen über die Existenz dieser Völker zu informieren [...].³⁸

Maria Inês de Almeida sieht als treibende Figuren hinter der literarischen Bewegung eine indigene Elite aus politischen Anführern, Dozenten, Lehrern und anderen Intellektuellen. Hilfe bekämen sie von Nichtindigenen, denen die Emanzipation der Indianervölker am Herzen liegt. Wichtig sei, so Almeida, in jedem Falle die Betonung des Einflusses der Schulen, da die große Mehrheit derjenigen, die Literatur produzieren und Literatur ihrer Gemeinschaften ins Gedächtnis rufen, Lehrer sind. Die Zweisprachigkeit der Schulen übertrage sich ebenfalls auf die Bücher, die oftmals zweisprachig verfasst sind. Neben der Bilingualität könne auch noch die Besonderheit der durch die Oralität geprägten Sprache eine spezielle literarische Qualität hervorbringen.³⁹

Während sich Almeida auf Sammlungen von indigenen Erzählungen durch Forscher, Reisende und schließlich die Indianer selbst konzentriert, erweitert Lúcia Sá in ihrem ebenfalls 2004 erschienenen Buch *Rain Forest Literature* den Bereich der indigenen Literatur auf Werke, die einen intertextuellen Zugang zu den Erzählungen der dem Amazonasgebiet zurechnenden Indianerkulturen fanden.⁴⁰ Sá beschränkt sich nicht auf Brasilien, sondern beschreibt auch Literaturen der Nachbarstaaten, was sinnvoll erscheint, da das Amazonasgebiet als Ursprungsregion aller dargestellten Kulturen ein über Ländergrenzen hinweg

³⁸ Maria Inês de ALMEIDA / Sônia QUEIROZ (2004); *Na Captura da Voz. As Edições da Narrativa Oral no Brasil*, Belo Horizonte, S. 195f.

³⁹ Ebda., S. 197.

⁴⁰ Lúcia SÁ (2004); *Rain Forest Literatures. Amazonian Texts and Latin American Culture*, Minneapolis.

existierendes Gebilde darstellt.⁴¹ Als konsequente Folge dieses Ansatzes betrachtet die Autorin die Literatur der brasilianischen Romantik ebenso, wie die Werke der Bewegung der *Semana de Arte Moderna*, aus der schließlich der *Movimento Antropófago* hervorging. Bei letzterer handelt es sich um eine Bewegung, die eine kulturelle Anthropophagie propagierte. Der Grundstein hierfür wurde 1922 in São Paulo mit der bereits erwähnten *Semana de Arte Moderna* gelegt. Die Protagonisten der künstlerischen Bewegung hatten die Überwindung europäischer Kulturhoheit zum Ziel. Die künstlerischen Vorgaben aus Europa und Nordamerika sollten aufgenommen und, mit eigenem Kulturgut vermischt, zu etwas völlig Neuem verarbeitet werden. Katrin Sperling formuliert in ihrem Buch *Nur der Kannibalismus eint uns* Folgendes zum 1928 erschienenen *Manifesto Antropófago*, welches eine der Initialzündungen des *Movimento Antropófago* darstellt:

Primär ist das „Anthropophagische Manifest“ als subversiver Akt zu sehen, als eine Revolte der Kolonisierten gegen die Kolonisatoren. Körperliche Gewalt wird durch aggressive und respektlose sowie sarkastische und parodistische Formulierungen substituiert. Die anthropophagische Metaphorik, das heißt das metaphorische Verschlingen des Anderen, des Fremden, steht dabei im Mittelpunkt.⁴²

Der Vorgang des Verzehrens, des Verdauens und des Ausscheidens versteht sich als Allegorie für das kreative Prinzip der Auseinandersetzung mit und des Einbeziehens von fremden kulturellen Einflüssen. Der durch die europäische Moderne stimulierte Primitivismus, der Mythos des barbarischen Wilden, erfährt hier eine Umkehrung, eine positive Re-Formulierung.

[...]

Die Gleichzeitigkeit von Ablehnung und Aufnahme der Kultur der Kolonialherren erweist sich nicht etwa als Widerspruch, sondern als Kernstrategie der modernen Anthropophagen. Die dominante Kultur wird nicht tabuisiert, sondern wie ein gefürchtetes Totemtier rituell verschlungen. Kraft und Energie gehen damit auf den Konsumenten über – das Tabu wird zum Totem.⁴³

Dem *Manifesto* mit seiner Idee des kulturellen Kannibalismus, welcher die dominante Kolonialkultur verschlingt, verdaut und ausscheidet, war 1922 die *Semana de Arte Moderna* als wegweisendes Ereignis vorausgegangen: Hierzu Lucia Sá:

Eleven years after the encounter between Koch-Grünberg and the two Pemon Indians, in February 1922, a group of (mostly) young men and women from São Paulo organized a series of presentations in the Municipal Theater of this city – the bastion of high culture for the *paulista* elite of the time. The presentations included performances of avant-garde music by the composer Heitor Villa-Lobos; exhibitions of paintings; conferences on avant-garde poetry and art; and readings of poetry by Oswald de Andrade, Manuel Bandeira [...], Menotti del Picchia, and Mário de Andrade, author of *Macunaíma* (1928). The event was called *Semana de Arte Moderna* [...], and its participants became known as *modernistas* [...]. For many critics and historians, 1922 became, so to speak, the birth date of modern art in Brazil, although, needless to say, avant-garde art had been published, performed, and exhibited before 1922 in several parts of the country.⁴⁴

Katrin Sperling fügt der Beschreibung des Ereignisses noch Folgendes hinzu:

Die Brisanz der „Semana de Art Moderna“ zu Beginn der 1920er Jahre lag weniger in der Definition eines allgemeingültigen modernen Ideals, sondern in der Zusammenschau verschiedener experimenteller Wege moderner künstlerischer Ausdruckskraft. Durch die Zusammenkunft von Protagonisten der brasilianischen Avantgarde aus allen künstlerischen Sparten an einem Ort formierte sich geradezu eine Woge neuer liberalistischer und nationalistischer Idee[n]. Daraus bildeten sich im

⁴¹ Sá, Vorwort, S. xviii.

⁴² SPERLING, S. 190.

⁴³ Ebda., S. 194.

⁴⁴ Sá, S. 35, Hervorhebungen im Original.

Laufe der 1920er Jahre diverse moderne Bewegungen. Für die Richtung der bildenden Kunst waren das „Movimento Pau Brasil“ („Bewegung Brasilholz“) und das sich daran anschließende „Movimento antropofágico“ [...] von tragender Bedeutung.⁴⁵

Gerade auch in Bezug auf eine neue nationale Literatur hatten die Ideen der *Semana* und des *Manifesto* große nachhaltige Auswirkungen. Mário Andrade, Namensvetter des *Manifesto*-Autors Oswald de Andrade, nutzte im Buch *Macunaíma*, welches auf den Erzählungen beruht, die Koch-Grünberg bei den Pemon-Indianern sammelte und 1928 im zweiten Band von *Vom Roraima zum Orinoco* veröffentlichte, das Prinzip der Intertextualität im Sinne interkultureller Verknüpfungen. Es erfüllt im Grunde den Tatbestand des Plagiats. Andrade war sich dessen bewusst und verhehlte seine Vorgehensweise nicht. Die Bezüge zu und Entnahmen aus den indigenen Quellen sind so offensichtlich, dass sich Lúcia Sá zu einer systematisch-analytischen Untersuchung des Buches entschloss. Sie wollte dabei die Vorgehensweise Andrades und anderer Autoren offenlegen und dadurch die bereits vorhandene hohe Literalität der originalen Quellen herausarbeiten:

My objective in this chapter is to question the economic discourse of a critical tradition that tends to see the indigenous texts as unworked raw material that only becomes manufactured in the hands of nonindigenous intellectuals. That Mário himself disagreed with these assumptions we can see in [a] letter to the poet Carlos Drummond de Andrade [...].⁴⁶

Wenn in Mário de Andrades *Macunaíma* die Quellen offensichtlich sind und die indigenen Erzählungen relativ leicht zurückverfolgt werden können, trifft dies im Falle der brasilianischen Romantiker des neunzehnten Jahrhunderts nur bedingt zu. Lúcia Sá betont, dass die literarische Kritik die indianistischen Romane dieser Zeit über einen Kamm schor und ihren unterschiedlichen Umgang mit den Indianerkulturen übersah.⁴⁷ Der Vergleich zwischen José de Alencar, der in seinen Romanen *Iracema* und *O Guarani* eher europäisch-mittelalterliche Helden darstellte als Indianercharaktere, und dem Dichter Gonçalves Dias, selbst Sohn eines Weißen und einer Nicht-Weißen, auf deren teils indianische Herkunft⁴⁸ er stolz war, und Autor der Gedichtsammlung *Poesias Americanas* (1846), zeigt deutlich die nahezu entgegengesetzte Herangehensweise beider Autoren.⁴⁹ Obwohl beide vermutlich die gleichen Quellen nutzten, gelangten sie doch zu unterschiedlichen Ergebnissen. Während Alencar manipulierte, um zu der von ihm gewünschten Aussage zu kommen, liegen Gonçalves Dias Gedichte näher an den Originalen. Ersterer versuchte die Eroberung Amerikas in einem versöhnlichen Licht darzustellen, was stark mit Dias' Deutlichkeit in Bezug auf die Zerstörung der Indianer durch die Kolonisatoren kontrastiert.⁵⁰

⁴⁵ SPERLING, S. 289.

⁴⁶ SÁ, S. 39.

⁴⁷ Ebda., S. 126.

⁴⁸ Die indianische Abstammung von Dias' Mutter ist nicht eindeutig erwiesen.

⁴⁹ SÁ, S. 126.

⁵⁰ Ebda., S. 137.

Neben der Gleichsetzung der Romantiker und *Indianistas* durch die Kritik war letztere auch für den Ausschluss der indigenen Kulturen vom System der brasilianischen Literatur verantwortlich:

[...] if we can indeed accuse some Romantics of having no interest in the Indians who were still alive at their time, we can also say that most of their critics have gone even further by denying the indigenous cultures the very right to history. *Indianismo*, most of the time, is described as an Europeanized movement that owes very little, if anything at all, to the Brazilian Indians. Once more the Indians are written out of (literary) history. They gave nothing. Nothing was derived from them. They did not, as far as Brazilian culture is concerned, exist.⁵¹

Wenn die Romantiker wenig erfolgreich die Suche nach einer eigenen Identität in der brasilianischen Literatur verfolgten, so wird diese Erfolglosigkeit durch die Modernisten aufgegriffen. In einem internationalen Klima der Avantgarde hoben sich die brasilianischen Künstler der Bewegung in einem besonderen Punkt von ihren internationalen „Kollegen“ ab:

[...] unlike most of the European avant-garde, the *modernistas* were interested in rewriting Brazilian history in a way that questioned the uni-directionality of colonial influence. Oswald's „Manifesto“ attacks the very idea of cultural originality: On the one hand, it is prepared to accept (or, to use their idiom, „devour“) European influence. On the other, it wishes to highlight the (unrecognized) influence that the American natives had on European modernity.⁵²

Dies war sowohl für die aufkommenden indigenen Literaturen als auch für die nationale Literatur als Gesamtsystem ein entscheidender Schritt. Dennoch war es immer noch ein weiter Weg zur Anerkennung der Literaturen der nach wie vor in Brasilien lebenden Völker, deren Gegenwärtigkeit auch von den Modernisten weder bemerkt noch formuliert wurde:

Despite the decisive impact that indigenous texts had on their works, *modernistas* of all ideological colors showed no more concern than most of their Romantic predecessors for the survival of the indigenous cultures, for the place actually occupied by Indians and their descendants in Brazilian society.⁵³

Anders ausgedrückt, nicht die Indianer und ihre Kulturen standen im Fokus des Interesses der Autoren, die mit ihren intertextuellen Werken große Erfolge feierten. Die Aufmerksamkeit der Modernisten lag vielmehr auf einer intensiven Tätigkeit des Schürfens in den Tiefen der indianischen Literatur, um einen Weg zu finden, sich einerseits von der europäischen Dominanz in Kultur und Literatur ihres Landes zu befreien und andererseits ein hybrides, durch Verschlingen dieser europäischen Kultur hervorgebrachtes Gebilde entstehen zu lassen. Wenn die Modernisten kulturelle Originalität als Konzept in Frage stellen, wie es Lúcia Sá formulierte, so gilt dies vor allem für die von ihnen als oktroyiert empfundene Literatur und bildende Kunst. Das Interesse an den Indianern als eigenständige Kulturen wird erst ab der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts mit Werken wie João Guimarães

⁵¹ Sá, S. 137, Hervorhebung im Original.

⁵² Ebda., S. 142, Hervorhebung im Original.

⁵³ Ebda., S. 144.

Rosas *Meu Tio o Iauaretê* (1961), Antonio Callados *Quarup* (1967) und Darcy Ribeiros *Maira* (1976) geweckt.⁵⁴ Dies gilt, unabhängig davon, dass sich die Modernisten der Sammlungen bedienten, welche Indianer-Erzählungen aufführten – neben Koch-Grünbergs auch derjenigen von Antônio Brandão do Amorim, welcher die Veröffentlichung seiner Sammlung nicht mehr erlebte. Die indigenen Texte wurden nicht in den Kanon der Literatur aufgenommen, selbst wenn sich ihrer bedient wurde:

Unlike all collections of native narrations previously published, Amorim's uses in the Portuguese translation, the colloquial discourse of the Amazon. Throughout the story, he brings out the playfulness and freshness of the popular Amazonian version of Portuguese. His dialogues never sound „folkloric“ or fossilized; on the contrary: they seem natural, intelligent, and alive. In fact, Amorim's careful working of the popular language can be matched, in Brazilian literary history before him, only by the works of the Simões Lopes Neto, who collected popular tales from his native Rio Grande do Sul. Yet Brandão do Amorim's *Lendas* have had a very different fate from those of his *gaúcho* counterpart: Although their language was celebrated and imitated by the best modernist writers, the legends themselves never managed to be included in literary histories, except as ethnographic sources – and even that very rarely.⁵⁵

The *modernistas'* enchantment with Amorim's collection is understandable: there was nothing in the Brazilian prose of the time to match his playful and sensitive rendition of popular, let alone, Amazonian, language. For that reason, *Lendas* should be seen not simply as a „source text“, but as one of the most significant *modernista* works.⁵⁶

Dieser rezeptionsgeschichtliche Ansatz ist gleich zweifach sinnvoll: Er lenkt die Aufmerksamkeit, was auch bei Almeidas Betrachtung geschieht, auf das Defizit seitens der offiziellen brasilianischen Kulturgeschichtsschreibung hinsichtlich der Einflüsse der indigenen Völker auf die Literatur. Zum anderen legt er das Augenmerk auf das anthropophagische Moment der brasilianischen Autoren des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. Was Lúcia Sás Vorgehensweise zusätzlich von der Almeidas unterscheidet, ist eine, die Grenzen des nationalen Territoriums überschreitende Analyse der „Regenwald-Literaturen“.

Maria Inês de Almeida beschreibt in ihrem Buch vor allem das, was ihrer Meinung nach das Literarische ausmacht. Ihr geht es weniger um historische Zusammenhänge und systematische Einordnungen. Vielmehr möchte sie geradezu impressionistisch bestimmte Eigenschaften hervorheben, welche die Literalität der indigenen Erzählungen und Schriften ausdrücken. Als ein weiteres auffälliges Merkmal des Literarischen nennt Almeida hier neben der Oralität und Bilingualität das kollektive Schreiben. Nach meinem Dafürhalten ist dies jedoch nicht für alle brasilianischen Völker zutreffend. Das Konzept einer kollektiven Literatur kann sich im Nachhinein ebenso als Chimäre herausstellen wie zuvor die Idee von der kollektiven Kunst eines Volkes. Wie Lúcia Sá hervorhebt, unterlaufe Kaká Werá Jecupés *Oré Awé Roiru'a Ma. Todas as Vezes que Dissemos Adeus* die Definition der kollektiven indigenen Literatur ebenso wie zuvor beispielsweise Luiz und Feliciano Lanas *Antes, o*

⁵⁴ SÁ, S. 144. Zur Bedeutung Darcy Ribeiros als Sozialanthropologe und *Indigenista* siehe auch Mark MÜNDEL (2010); Introdução: Meandros da identidade volitiva, in: *Indiana* 27, Berlin, S. 9–12.

⁵⁵ SÁ, S. 189, Hervorhebungen im Original.

⁵⁶ Ebda., S. 190, Hervorhebungen im Original.

Mundo não Existia.⁵⁷ Die Fallstricke einer nach dem dualistischen Schema von Individualismus und Kollektivität agierenden Literaturforschung werden an diesen Manifestationen besonders deutlich. Lúcia Sá schreibt daher über Jecupé:

Yet his critics harbor doubts about whether he has the right, in their view, to be classified or categorized as a „genuine Indian“. An anthropologist friend confided that Jecupé was no longer an Indian, and that his book was a hodgepodge of ideas, only a few of which were native. Another friend, a historian, confessed to his difficulty in reconciling traditional communality with the fact of authorship by a named individual.⁵⁸

Das Unbehagen seitens der akademischen Welt geht von einem essentialistisch denkenden Teil der universitären Öffentlichkeit aus, welcher in den Ausführungen des Guarani Jecupé Anhaltspunkte für ein Verlassen des traditionellen kulturellen Rahmens erkennt und ihm daher die Zugehörigkeit zu seinem Volk abspricht.

Im Grunde entwickelt sich ein vielschichtiges Spiel, bei dem die Ebenen des Kollektiven und des Individuellen symbiotisch miteinander verknüpft sind, um im performativen Doppel-Akt des Erzählens / Schreibens seinen lesbaren Niederschlag zu finden.

Bei den Kanamari und Deni stehen oft auch die Namen der Autoren neben den Geschichten. Daher kann, auch wenn die indigenen Literaturen in ihrer Gesamtheit ein kollektives Erscheinungsbild abgeben, dieses nicht als kategorisch angesehen werden. Die Frage der Autorschaft ist etwas komplizierter zu beantworten. Autorschaft hängt zum einen davon ab, wer die Mythe notiert – derjenige fügt dem, was er gehört, was er sich vielleicht von verschiedenen Personen hat erzählen lassen, seinen eigenen Stempel auf.

Die Mythen sind kollektiv, aber ihre Manifestationen sind es nicht. Die Bücher können vielfach eine Kollektivität vorgaukeln. In Wirklichkeit geben sie jedoch gerade einer offenbar nicht unbedingt beliebigen, aber doch auch nicht von vorneherein festgelegten und eben individuellen Mythenversion den Vorzug. Daher wäre der Hinweis auf den individuellen Anteil nicht nur gerechtfertigt, sondern geradezu notwendig, um Klarheit zu schaffen. Der weiter unten zitierte Lynn Mario de Souza beklagt – wohl aufgrund des immer wieder apriorisch definierten Kollektivitätsanspruches der Mythen – die Fixierung der Mythe zu einer einzigen Form und damit die Verletzung der kollektiven Autorschaft:

Weit davon entfernt, lediglich reine Fiktion zu sein, konstruiert und rekonstruiert dieser Typus der performativen mündlichen Erzählung die Geschichte jener Gemeinschaft [...]. Jedoch werden [...] Aktualisierungen oder Abweichungen in diesen Gemeinschaften nicht als Veränderungen oder Entstellungen der ursprünglichen mythischen Narration wahrgenommen. Und der Erzähler wird konsequenterweise nicht etwa als Autor seines (aktualisierten oder veränderten) Textes angesehen, sondern als Repetitor. Wenn allerdings eine „Transkription“ einer mündlichen Erzählung in der Schriftform publiziert wird – den Erzähler als „Autor“ anmerkend, wie es die Regeln der Schreibkultur vorschreiben, werden die Normen der mündlichen Überlieferung kollektiver Autorschaft unmittelbar verletzt.⁵⁹

⁵⁷ Sá, S. 278.

⁵⁸ Ebda., S. 278.

⁵⁹ Lynn Mario T. Menezes de SOUZA (2003); *Que História é Essa?*, in: Eloina Prati dos SANTOS (Hg.); *Perspectivas da Literatura Ameríndia no Brasil, Estados Unidos e Canadá, Feira de Santana*, S. 128.

Lynn Mario Souza sieht in den verschriftlichten Mythen der *Literatura Indígena* eine Verletzung des kollektiven Prinzips, welches er als charakteristisch und ursprünglich für die Mythen auffasst. In dem Sinne der kollektiven Tradition folgt Souza dem, was Claude Lévi-Strauss in seinem mehrbändigen Werk „Mythologica“ zu indigenen Mythen formuliert:

Mythen haben keinen Autor, sobald sie als Mythen wahrgenommen werden, was immer ihr Ursprung sein mag, gibt es sie nur in einer Tradition verkörpert. Wenn ein Mythos erzählt wird, empfangen die Hörer eine Botschaft, die eigentlich von nirgendwoher kommt; dies ist der Grund, weshalb man ihr einen übernatürlichen Ursprung zuschreibt.⁶⁰

Die Problematisierung der Autorschaft geht unmittelbar mit der Fixierung einer einzigen Mythenvariante einher, Souza sieht dies so:

Dies bezieht sich auf das [...] Phänomen der ‚Aktualisierung‘ der mündlichen Narration, welches dazu führt, dass diese paradoxerweise immer dieselbe bleibt, während sie bei jedem einzelnen Vortrag verändert wird. Wenn solch eine Variation oder Aktualisierung einer mündlichen Erzählung unvorsichtig transkribiert und publiziert wird, erhält sie mit Hilfe der Schriftlichkeit den Anschein, die einzig mögliche Form jener Narration zu sein, [...] wird [...] herausgelöst aus dem zeitlichen und örtlichen Kontext ihrer Aufnahme [beim Zuhörer], wodurch jene – als Variation / Aktualisierung mit unmittelbarer und momentaner Bedeutung für eine spezifische Zuhörerschaft erzählte – Form der Erzählung als einzige invariante Form publiziert / eingefroren wird: dadurch wird sie zur Norm ernannt, für immer gleichförmig gemacht und so die Gesamtheit der indigenen Geschichte [„história“] in reine Erzählung [„estória“] verwandelt.⁶¹

Maria Inês de Almeida hält hier entgegen, mit dem, was Mariana Ferreira über die Entstehung der Mythentranskriptionen berichtet:

1990, als ich Gruppen des Xingu die Möglichkeit eröffnete, nun endlich ihre Geschichten zu veröffentlichen, haben sie um die Integration neuer Versionen gebeten [...]. Die in dieser Sammlung vereinten Belege zeigen [...] dass die Schrift nicht unbedingt zum Überdauern der Versionen durch die Zeit hinweg führt. Die Tatsache, dass Canísio Kayabi beispielsweise 1981 die „Geschichte der Kayabi“ schrieb und diese abgetippt, vervielfältigt und im gesamten Xingu-Reservat verteilt wurde, hat nicht dazu geführt, dass Canísio sich auf sie berufen hätte, um 1990 seine neue Version zu erzählen. Die Geschehnisse führen zu einem Zusammensetzen der Versionen.⁶²

Damit wird Souzas Befürchtung zumindest relativiert, und es zeigt sich, dass im Bereich der indigenen Literatur nicht von Automatismen ausgegangen werden kann. Betty Mindlin erhellt diesen Gesichtspunkt in ihrem Aufsatz *Vozes e computadores* aus dem Jahr 2010. Sie macht deutlich, dass in einem Adaptationsprozess, in welchem sich die indigenen Erzähler mit jahrzehntealten Tonaufnahmen auseinandersetzen, bei den Erzählungen vor allem in der bilingualen Umsetzung durchaus Veränderungen vorgenommen wurden. Im Gegensatz zu den Erfahrungen von Mariana Ferreira entstanden hier aber keine neuen Versionen.⁶³ Der Rückgriff auf Aufnahmen Betty Mindlins, die den von ihr besuchten indigenen Völkern, wie sie es ausdrückt, ihre Tonaufnahmen zurückgibt, markiert die kanonische Be-

⁶⁰ Claude LÉVI-STRAUSS (1976 [1964]); *Mythologica* I. Das Rohe und das Gekochte, Frankfurt am Main, S. 34.

⁶¹ SOUZA, S. 129.

⁶² Mariana Kawall Ferreira, zitiert nach ALMEIDA / QUEIROZ, S. 258.

⁶³ Betty MINDLIN (2010); *Vozes e computadores: gerações de narradores, exemplos indígenas na Amazônia*, in: *Indiana* 27, Berlin, S. 112f.

deutung der in zahlreichen Publikationen vorliegenden Mythen, welche Mindlin in Zusammenarbeit mit den indigenen Gemeinschaften veröffentlichte. Die Dynamik der Transformation von Mythenversionen ähnelt Prozessen, welche sich auch in der bildenden Kunst außereuropäischer Gemeinschaften abspielen und mit der Vergänglichkeit bzw. Dauerhaftigkeit der Kunstwerke in Bezug stehen. Fritz Kramer schreibt hierzu:

Eine Eigenschaft, die das, was einmal „primitive Kunst“ hieß, fast durchgängig kennzeichnet und von der Kunst der Hochkulturen unterscheidet, ist ihre gewollte Vergänglichkeit. Bilder formulieren kulturelle Werte und ästhetische Ideale; segmentäre Gesellschaften produzieren zwar die Illusion, ihre Werte und Ideale seien unvergänglich, doch bleiben diese der Reinterpretation offen, solange sie weder in schriftlichen Texten noch in dauerhaften Bildern festgelegt sind⁶⁴

Dieser Zustand änderte sich jedoch mit dem Aufkommen der Buchpublikationen, welche dafür sorgen, dass heute sowohl die Verrottungs- und Zersetzungsprozesse der künstlerischen Materialien als auch die Flüchtigkeit der Worte zu einem Teil kompensiert werden können.

Problematisch in Bezug auf die Verschriftlichung der Mythen und Erzählungen sind indes nicht nur Zuschreibungen wie „kollektiv / individuell“ oder die zuletzt angeführten Effekte von Vergänglichkeit und Fixierung. Über die Fixierung gelangt der Literaturwissenschaftler Souza zu einem neuen Komplex, der etwas mit der westlichen Vorstellung von literarischer Fiktion und *Non-Fiction* zu tun hat. Auch für die Bedeutung der Bilder ist dieser Diskurs nicht unwichtig:

Der Fall des Treibandes, welche die mündliche von der schriftlichen Kultur trennen, sind viele; die erste taucht schon in der Definition der disziplinären Grenzen auf: worin sollte der Unterschied liegen, zwischen Narrationen in einem Lehrbuch für den Sprach-Unterricht [...] und anderen Büchern für Geschichts- und naturwissenschaftlichen Unterricht? Es taucht wiederum das Gespenst der ‚Ununterscheidbarkeit‘ von Fiktion und Realität oder Geschichte [história] und Erzählung [estória] auf.⁶⁵

Dass diese Fragen einen konkreten Hintergrund haben, macht Souza deutlich, indem er das Beispiel der indigenen Schulen nennt. Noch evidenter wird das Aufeinanderprallen der unterschiedlichen Auffassungen bezüglich des Wahrheitsanspruchs der Mythen und Erzählungen an der Universität, wo Indianer und Indianerinnen an einer erweiterten Ausbildung teilnehmen und diese aktiv mitgestalten. Eine Podiumsdiskussion, die im Dezember 2005 im Rahmen einer Konferenz zur Eröffnung des neuen Hochschulstudiengangs *FIEI (Formação Intercultural de Educadores Indigenas)* organisiert wurde, widmete sich dem Thema „Akademisches Wissen versus traditionelles Wissen“. Die letztlich unbeantwortet gebliebene Frage lautete: Was geschieht, wenn in der Lehre und später dann in der indigenen Schule, dem traditionellen Wissen, den Mythen – deren Gehalt im Rahmen der indigenen Kulturen in vielen Fällen unstrittig „wahr“ ist – eine westlich geprägte Wissenschaftlich-

⁶⁴ Fritz KRAMER (2000); Kunst, in: STRECK, Bernhard (Hg.); Wörterbuch der Ethnologie, Wuppertal, S. 149.

⁶⁵ SOUZA, S. 130.

keit gegenübergestellt ist, die einen eigenen Wahrheitsanspruch erhebt?⁶⁶ Lynn Mario Souza meint, in einer Reihe von Büchern bereits eine Tendenz zum Biographischen herausgelesen zu haben:

Einige Bücher versuchen, die bereits existierenden Narrationen der mündlichen Tradition den persönlichen biographischen Narrationen („Erinnerungen“) gegenüberzustellen, welche besonders von Lehrern / Autoren niedergeschrieben werden; als ob erstere „Mythen“ von geringerem Wahrheitsgehalt [...] und daher weniger wissenschaftlich seien, während letztere als Zeugendokumente wahrgenommen werden, welche daher einen größeren Grad an Wahrheit und Wissenschaftlichkeit besitzen.⁶⁷

Als konkretes Beispiel dieser „biographischen Narrationen“ kann Kaká Werá Jecupés

Todas as Vezes que Dissemos Adeus betrachtet werden. Lúcia Sá führt weiter aus:

As he tells it, his life story negotiates just the dilemma faced by the main characters in this reading of Amazonian literatures, crossing and recrossing the notional boundary between fiction and life, and opening into the future.⁶⁸

Jecupé, ursprünglich ein Txukarramãe aus dem Amazonasgebiet, der sich der Völkergruppe der Guarani im Großraum São Paulo angeschlossen hat, beginnt mit seiner Lebenserzählung vor Beginn seiner Geburt, da in seiner Kosmologie das Bewusstsein schon einsetzt, noch bevor ein Kind zur Welt gebracht wird.⁶⁹ Er schlägt einen Bogen zwischen der Invasion der Guarani-Territorien im sechzehnten Jahrhundert und der anhaltenden territorialen Repression in der Jetzt-Zeit.⁷⁰ Entgegen Souzas Befürchtung handelt es sich in diesem Fall also nicht lediglich um nicht-fiktionales Erzählen, sondern um eine im Grenzbereich der Genres eingereihte Narration. Zudem steht Jecupés Text nicht in Konkurrenz zu Mythen und Erzählungen seines Volkes oder anderer indigener Gemeinschaften. Vielmehr werden, wie der (meta-)literarische Diskurs deutlich gemacht hat, die westlich geprägten (Natur-)Wissenschaften – die oft genug vergessen, die Modellhaftigkeit ihrer Erkenntnisse „mitzureflektieren“ – in ihrem institutionalisierten Wahrheitsanspruch herausgefordert, ja geradezu provoziert. Der Gedanke der Modellbildung bei der Suche nach naturwissenschaftlicher Erkenntnis wird in der von Horst Bredekamp veröffentlichten *Theorie des Bildaktes* angeführt. Bredekamp weist auf Folgendes hin: „Modellbildung führt dann zur Erkenntnis, wenn der bildaktive Eigenanteil von Modellen mitreflektiert wird“. ⁷¹ In Analogie zu der von Bredekamp vorgebrachten Forderung nach der reflektierten Verwendung der Bilder, sollten meines Erachtens Wahrheits- und Erkenntnisbegriffe gerade in Bezug auf Mythen und Erzählungen indigener Völker reflektiert angewendet werden. Die Mythen

⁶⁶ Auch in meiner Magisterarbeit aus dem Jahr 2006 habe ich diese Diskussion erörtert. Siehe dazu Sebastian HAINSCH (2006); Kollektive Bilder in illustrierten Werken der indigenen Literatur Brasiliens. Die Bild-Text-Beziehungen in den Büchern *O livro que conta histórias de antigamente* und *Penahã. Pradinho e Água Boa*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Jena, S. 25.

⁶⁷ SOUZA, S. 130.

⁶⁸ SÁ, S. 279.

⁶⁹ Ebda., S. 279.

⁷⁰ Ebda., S. 279.

⁷¹ BREDEKAMP, S. 292.

und Erzählungen der Indianer können mit Sicherheit mit dem Schweben zwischen Fiktion und Realität leben, ja, ein Teil ihrer Lebendigkeit beziehen sie aus diesem Schwebestand. Das System der Schriftlichkeit wird hingegen in ein Stadium der Verunsicherung versetzt. Entsprechend versucht Maria Inês de Almeida dem Wahrheitsproblem durch eine poetische Sichtweise zu begegnen, indem sie die Schrift mit einer Waisen vergleicht, welche sich auf der Suche befindet:

Die Literatur beendet eine verbreitete Beziehung zwischen Realität und Fiktion, wodurch sich die Schrift von ihrer Verpflichtung gegenüber der Realität und der Fiktion emanzipiert. Das literarische Handeln der Indianer gibt sein fiktives Material (beispielsweise seine Mythen und Geschichten) und seine poetische Rhythmen (seine profanen Gesänge und die Rituale, seinen Tanz) dem Status einer verlassenen Schrift zurück – eine Waisen-Schrift auf der Suche nach einem wahrhaftigen Körper.⁷²

Der Versuch, die indigene Literatur einem westlichen Leser zu beschreiben, ihn auf ihre Besonderheiten aufmerksam zu machen, gelingt tatsächlich nicht, ohne den andersartigen Charakter in Bezug auf das Realitätsprinzip und die Einteilung in Fiktion und Nicht-Fiktionales herauszustellen. Almeida gelingt dies insofern, als sich das so umgestellte Bewusstsein des Lesers die Narrationen und Mythen der Indianer mit anderen Augen vornehmen wird. Betty Mindlin formulierte das Verhältnis von Fiktion und Realität so:

Die Mythen erzählen häufig von fantastischen, magischen Begebenheiten. Daher denken viele Leute, dass die Mythe eine Erfindung, Lüge, Fiktion ist; aber für die Völker, die sie erzählen, die Eigentümer der Geschichten, und für den, der ihre poetische Sprache zu entziffern weiß, sind die Mythen eine wahrhaftige Geschichte, eine Erklärung der Welt, des Lebens, des Ursprungs der Menschheit, der Entstehung der Landwirtschaft, der Jagd, der Pflanzen, der Sterne, des Mannes und der Frau, des Feuers, der Sonne, all dessen, was man sich vorstellen kann.⁷³

In einfachen Worten zum Ausdruck gebracht, findet sich hier der Topos von der „wahrhaftigen Geschichte“, der sich durch einen Großteil der Vorworte und Sekundärliteratur zieht. Der Psychoanalytiker Roberto Gambini beschrieb die Mythen und den Vorgang ihrer Veröffentlichung in dem 1993 von Mindlin mit herausgegebenen Buch *Tuparis und Tarupás* poetischer und leidenschaftlicher als diese, und zwar so:

Das ist das große Verdienst der wunderbaren Arbeit, welche die Ethnologin Betty Mindlin verwirklicht [...], bevor die jahrhundertealte Erinnerung an Geschichten wie diese vollständig verloren geht: die lebendige Mythe in ihrer einfachen Großartigkeit aufzunehmen, ohne das Weihevollende des Denkmals, aber mit einem *Pathos* imprägniert, den sie nur beim Erzählen besitzt.⁷⁴

Die Tiefe der Seele [...] ist voll der ungewöhnlichen, bizarren, unerwarteten Bilder, welche das geistige Bewusstsein schockieren und aufwühlen, weil sie es herausfordern. So, als ob sie ihm beweisen wollten, dass jenes, was es Realität nennt, lediglich ein temporäres und oberflächliches Arrangement der Dinge ist [...], dass aber das Sein abgründig und unendlich ist. Die mythische Sprache – besonders diese brasilianische, die nach Wald riecht, außergewöhnlich und neu ist, wenn auch jahrtausendealt – stößt die Ordnung der Dinge um und fordert so neue Weltansichten heraus. Eine Mythe enthält soviel Wahrheit über die Natur der Realität wie die am weitesten avancierte Entdeckung der Quantentheorie oder die tiefste Intuition der Psychologie des Unbewussten. Darin liegt ihr Wert, der die ästhetischen Normen der Literatur und der Kunst überschreitet. Eine Mythe hat Bedeutung

⁷² ALMEIDA / QUEIROZ, S. 208.

⁷³ Betty MINDLIN (Hg.) (2001); *O Primeiro Homem e Outros Mitos dos Índios Brasileiros*, São Paulo, Vorwort, ohne Seitenzahl.

⁷⁴ Roberto GAMBINI (1993); Vorwort zu: Betty MINDLIN (Hg.); *Tuparis e Tarupás: Narrativas dos Índios Tuparis de Rondônia*, São Paulo, S. 11.

nicht nur aufgrund ihrer Schönheit, sondern auch weil sie ein Funken des den Himmeln geraubten Wissens enthält, gleich dem Feuer des Prometheus oder des Araras.⁷⁵

Ausgangspunkt für den im ersten Absatz dargebrachten Überschwang ist ein kultureller Pessimismus, erwachsen aus Sorge um den Verfall der indigenen Kulturen, ein weiterer Topos, der inzwischen zwar vermehrt in der außerakademischen Welt geäußert wird, jedoch noch immer bis zu einem gewissen Grade die Motivation für die Dokumentation der indigenen Ausdrucksformen begründet. Die Gefahr des Niedergangs einer Kultur rechtfertigt häufig die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihr, verstellt aber bisweilen auch die Möglichkeit, das Entstehen eines neuen Paradigmas zu erkennen, mithilfe dessen der interkulturelle Realitätsdiskurs neue Impulse erhalte.

Betty Mindlin erklärt die Faszination, die von Mythen ausgeht, damit, dass diese einen starken Einfluss auf menschliches Imaginationsvermögen ausüben:

Ob wir diese Geflechte als Religion, als Mythe, oder aus der Sicht des Volkes, welches sie erzählt, als wirkliche Geschichte der Welt ansehen, sie sind faszinierend, weil sie die Ausdehnung der Grenzen der Vorstellungskraft der Menschen zeigen.⁷⁶

Auch hier wird der Frage nach dem Wahrheitsanspruch der indigenen Mythen und der Kosmologie indigener Völker immer noch aus dem Weg gegangen, weil man sich dadurch in eine paradoxe Situation begeben würde und dem Leser eine allzu radikale Anschauung nicht zumuten kann. Diese läuft darauf hinaus, dass man bei der Beschäftigung mit indigenen Kulturen in einem ersten Schritt seine Weltanschauung (mithin die wissenschaftlich fundierte) zunächst hinter sich lassen muss, damit man der Literatur und den Bildern gegenüber aufgeschlossen sein und sie als Wirklichkeit betrachten kann. Die paradoxe Situation ergibt sich dann aus der Frage, wie man etwas wissenschaftlich untersuchen kann, was nicht dem eigenen Wissenschaftsanspruch entspricht. Sind die Mythen tatsächlich wahr? Existieren die „übersinnlichen“ Wesen, von denen die Indianer in den Büchern der *Literatura Indígena* berichten?

Anstatt die indigenen Autoren selbst zu Wort kommen zu lassen, wurde deren Kultur über einen zu langen Zeitraum literarisch auf paternalistische Art von außen erfasst und die Entwicklung einer eigenständigen indigenen Literatur behindert:

[...] die literarische Materie der diversen brasilianischen Stämme – ihre Realitäten, ihre Fiktionen, ihre poetischen Rhythmen – wurde systematisch am Konfigurieren einer Literatur gehindert. Die Gesänge, die Geschichten von heute und früher, die rituellen Reden, die Formen, die der Verbindung zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren dienen, die Formeln, mit denen das Unsagbare gesagt wird: alles was sich in indigene Literatur verwandelt hätte, wenn es durch die Indianer selbst in indigener Sprache aufgeschrieben worden wäre, wurde durch fremde Diskurse enteignet. Diskurse, deren Autorschaft durch den religiösen und wissenschaftlichen Betrug von Patern der Katechese, Sozialanthropologen, Ethnologen, Linguisten, Akteuren in den Dörfern, Repräsentanten der hegemonialen Sektoren Brasiliens und des Auslands beansprucht wurde.⁷⁷

⁷⁵ GAMBINI, S. 12.

⁷⁶ Betty MINDLIN e NARRADORES INDÍGENAS (1999); Terra Grávida, Rio de Janeiro, S. 16.

⁷⁷ ALMEIDA / QUEIROZ, S. 208f.

Oder mit den Worten von Lúcia Sá:

Altogether, the mediation of different languages, agencies, and individuals complicates the process of interpreting and assessing [the original native narratives], to the degree indeed that many critics have considered them not worth reading as literature or intelligent self-representations of a culture.⁷⁸

Was Almeida und Sá hier über die Literatur und Kunstformen der Indianer äußern, betrifft grundsätzlich die Gesamtheit der Kultur der jeweiligen Völker, welche durch die Deutungshoheit der brasilianischen, europäischen und US-amerikanischen Akteure *per se* tendenziös interpretiert worden waren. Die indigene Literatur gibt also die Exegese der indigenen Kulturen wieder in die Hände der Indianer selbst zurück. Dem Leser tun sich darin indigene Kosmologien auf, die es zunächst einmal aufzunehmen und zu erfassen gilt. Der Versuch einer Einordnung und Beurteilung der Kosmologien und Anschauungen durch nicht-indigene Außenstehende geschieht dann in der Folge ganz selbstverständlich. Ich vertrete die Ansicht, dass man hier einen kulturrelativistischen Ansatz akzeptieren und die vorher gestellten Fragen nach Existenz der übersinnlichen Wesen und der Wahrheit der Mythen mit „ja“ beantworten muss, zumindest für einen großen Teil der Mythologie und kosmologischen Konzepte. Mythen wären demnach keine Märchen oder Legenden im heutigen westlichen Verständnis. Bereits der Begriff „Mythe“ müsse einer Erklärung unterzogen werden und könne ohne diese falsch verstanden werden, wie Lúcia Sá im Vorwort zu *Rain Forest Literature* betont. Sie unterstreicht die Gefahr, dass durch die Verwendung des Begriffes „Mythe“ ein Unterschied zwischen den Bereichen Literatur, Kunst und Geschichte gemacht wird, welcher dieser Ausdrucksform nicht gerecht wird.⁷⁹ Almeida wirft hierzu spezifizierend ein, sich auf eine Sammlung von Mariana Ferreira berufend:

[...] ich finde es sehr wichtig, zu betonen, dass in diesem Gemeinschaftswerk des Schreibens, dem Buch *Histórias do Xingu*, auch durch seine ihm eigene Organisationsform explizit ausgedrückt wird, dass in den zeitgenössischen Veröffentlichungen der Indigenen Literatur formal keine Differenzierung zwischen Mythe, Legende, Fabel und Geschichte existieren.⁸⁰

Weiter kann man folgern, dass auch das Ausdrücken kosmologischer Vorstellungen nicht durch Genrengrenzen beschränkt wird. Die Realitätsgrade einzelner Genres können als in den Übergängen fließend betrachtet werden. Zugleich sind Wahrheitskategorien immer auch kulturbezogen und müssen jeweils einer Befragung unterzogen werden. Almeida zitiert in ihrem Buch Evelyn Schuler, welche die Arbeit am Projekt „Vídeo nas Aldeias“ dokumentierte. Schuler beschreibt, wie die Waiãpi im Norden des Bundesstaates Pará mit den Fragen über Fiktion und Realität / Wahrheit umgingen und wie die Projektmitarbeiter Erklärungsversuche unternahmen:

⁷⁸ Sá, Vorwort, S. xviii.

⁷⁹ Ebda., S. xix.

⁸⁰ ALMEIDA / QUEIROZ, S. 259.

Viele Waiãpi fragten Dominique: „*ist das angá*“ – „*ist das falsch? Oder ist das wirklich passiert?*“ Ihre Erklärungen – dass es eine historische Tatsache sei, dass es geschehen sei, aber dass die Personen dort „spielten“, vortäuschten, die Geschichte nacherzählten – rief Verwirrung hervor und verstärkte die Zweifel. Also war dann im Folgenden die Option, Filme „historischer“ Fiktion zu zeigen [...], worin klar wurde, dass es sich um ein so altes Geschehen handelte, dass es unmöglich wäre, dass jemand das „Wirkliche“ gefilmt hätte. Von da an begannen Einige, in einem Prozess, der mindestens eineinhalb Jahre dauerte, zu begreifen. Bis heute, so [Dominique] Gallois, unterscheiden viele (vor allem die Älteren) nicht zwischen Dokumentar- und Spielfilm.⁸¹

In der Folge versuchte die Ethnologin Dominique Gallois den Waiãpi die Begriffe Realität und Fiktion näher zu erläutern, indem sie sie an ihre eigenen Fischrituale erinnerte. Diese Rituale fassten viele Waiãpi als Mythen, als „wahr“, auf, da die in den Ritualen durch Menschen repräsentierten Fische früher tatsächlich Menschen waren.

Für eine (in den Mythen manifestierte) Kosmologie gilt – auch für die westliche, dass sie ein Bild darstellt, ein Bild von einer wie auch immer gearteten Wirklichkeit. Bilder sind nicht wahr oder falsch, sondern sie erschaffen erst eine eigene Wahrheit, Wirklichkeit.⁸² Mark Münzel baut hier eine Brücke zum Begriff der Inszenierung, die ja auch Bild ist und, wie oben beschrieben, Mythe, Repräsentation. Mark Münzel beobachtete bei den Kamayurá im Gebiet des oberen Xingu (wo er Teil einer „Inszenierung“ wurde):

[...] diese Inszenierung hat nicht nur privaten Charakter sondern spielt den kultischen Kalender-Ablauf nach, in dem auf Streit Versöhnung folgt: der Schnitzer, der das Friedensgeschenk anbot, handelte keineswegs nur aus individuellem Antrieb, sondern in Erfüllung seiner kultischen Rolle. Und er zwang uns, die wir gar nicht wußten, wie uns geschah, in den gleichen Kalender, in dem wir unsere Rollen spielen mußten, so wie zuvor schon der Konflikt ein Rollenspiel gewesen war, wo man uns einen Part zugewiesen hatte.⁸³

Rollenspiel und kultischer Kalender sowie eine „Mythe, die im Fest ihren dramatisch inszenierten Ausdruck findet“⁸⁴, sind Elemente einer gelebten Inszenierung, welche Bedeutung und Realität nicht etwa abbilden, sondern erschaffen.

Dies wäre eigentlich ein guter Übergang, um von der *Literatura Indígena* an sich zu ihren Zeichnungen überzuleiten. Dennoch möchte ich noch ein wenig auf die Frage der Kollektivität zurückkommen, welche Maria Inês de Almeida auch als literarische Legitimation der *Literatura Indígena* dient. Die Erfindung – seit dem brasilianischen *romantismo* literarisches Prinzip – erhält ihr Gesicht durch die Kollektivität, welche Auswirkungen auf das literarische Wirken und die Wirkung des Literarischen hat:

Es handelt sich nicht um irgendeine Erfindung. Es handelt sich um eine politische Befreiung. Die indigenen Schriftsteller tun dies ausgehend von einem imaginären Territorium, auf dem die Dinge neu benannt werden, um den symbolischen Boden zu besetzen. Das Schreiben ist kollektiv, weil es Ausdruck des Allgemeinen oder eines gemeinsamen „wer-sind-wir?“-Standpunktes ist. [...]. Jedes in diesem literarischen Prozess herausgegebene Buch kann zeigen, dass die Bücher vom Territorium ausgehend geschrieben werden. So, wie unsere europäische Literaturtradition auf der Textualität

⁸¹ Evelyn Schuler, zitiert nach ALMEIDA / QUEIROZ, S. 251.

⁸² S.a. BREDEKAMP, S. 328.

⁸³ Mark MÜNDEL (1988b); Der spielerische Sieg über die Dämonen: Die Kunst der Kamayurá, in: ders. (Hg.); Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas (=Roter Faden zur Ausstellung, Bd. 15), Frankfurt am Main, S. 580.

⁸⁴ Ebda., S. 582.

[...] basiert – ein Buch wird aus einem anderen Buch geboren, und so weiter – bedienen sich die verschiedenen indigenen Literaturen der Territorialität: jeder Abschnitt eines vervielfältigten Buches, jede intersprachliche Übersetzung, jedes Teil des Mosaiks, welches die hier besprochenen Bücher sind, ist ein Stück enteignetes und gleichzeitig neu zugeeignetes Land.⁸⁵

Land und Territorialität sieht Almeida als Charakteristika der indigenen Literatur. Sie stellt beide in einen Kontrast zum Prinzip der Intertextualität in der westlich geprägten Literaturtradition. Was ist mit Land und Territorium gemeint? Die indigenen Völker Brasiliens besaßen vor der Einführung der Schriftzeichen durch Missionare und/oder Linguisten keine schriftlichen Aufzeichnungen. Mythen zeugen von oraler Tradition und verfügen über Querverweise zur Musterkunst des Kunsthandwerks, sowie zur Körperbemalung. Almeidas Worte erinnern unweigerlich an die Geschichte der Vertreibung der Indianer aus ihren angestammten Gebieten. Ebenso markieren sie einen Zustand der Zerstörung des Lebensraumes und der Lebensgrundlagen brasilianischer Indianer. Sie leiden trotz vieler Bemühungen und Fortschritte zur Verbesserung ihrer Lage noch immer unter Armut und Ressourcenmangel. Die Kontinuität von Sprache, Kunsthandwerk, die Aktualisierung kultureller Praktiken, aber auch Erneuerung und Wiederbelebung von Traditionen sichern den indigenen Gemeinschaften ein Überleben als Gruppe. Ihre Fähigkeit, sich den veränderten Umständen anzupassen, geht einher mit der kollektiven Erinnerung an vorausgegangene Epochen und Gegenden, die von der Gemeinschaft bewohnt wurden. „Territorium“ meint deshalb nicht nur ein geographisch begrenztes Gebiet, das den Indianervölkern im Laufe ihrer Geschichte abhanden kam, es meint auch ein Areal, welches den Boden für eine Vielfalt kultureller Manifestationen bereitet.

Die Bücher, welche in diesem Raum entstehen, geben Hinweise und legen Spuren aus, so dass man Verlorenes und Vergangenes rekonstruieren kann. Ebenso führen die Spuren den Leser aber auch in die Gedanken- und Bilderwelt heutiger indigener Völker. Sehnsüchte, Wünsche, alltägliche Lebenswirklichkeit, Verständnis des Vergangenen und seine Bedeutung in der Aktualität, all dies dient den Indianern, den „symbolischen Boden“, ebenso wie den physischen, neu zu besetzen. Almeida geht davon aus, dass hier aber noch genauere Untersuchungen nötig seien:

Im Falle [...] der sich entwickelnden indigenen Literaturen, wäre es notwendig Überprüfungen vorzunehmen: ihrer Beziehungen zum Bemühen um die Aneignung und das Beherrschen der Schrift und der portugiesischen Sprache, zum Kampf für die Rückeroberung des Landes und für die Bürgerrechte, zur Geschichte der Demarkation der Gebiete; ihrer Beziehungen zum Gebrauch des Buches und der Lese-Praxis. Jede Literatur hat ihre eigene Literalität und Sprachlichkeit.⁸⁶

⁸⁵ ALMEIDA / QUEIROZ, S. 197f.

⁸⁶ Ebda., S. 199.

Literatur ist nach Almeida aber nicht nur politisch oder als Reflexion der aktuellen Verhältnisse zu lesen. Sie gibt den Indianern auch die Möglichkeit, sich an einem Konzept von Geschichte zu beteiligen, welches auf Literalität basiert.⁸⁷

Neben dem Dialog mit den nicht-indigenen Brasilianern ergibt sich durch den Eintritt der indigenen Völker in den literarischen Kreislauf auch die Aufnahme eines literarischen Dialogs mit Europa.⁸⁸ Aufgrund des linearen Geschichtsverständnisses des Okzidents, welches von den indigenen Schriftstellern adaptiert wird, fällt es dem westlichen Leser leichter, sich mit den Texten auseinanderzusetzen, in welchen es um die Legitimation territorialer Ansprüche geht:

Andererseits implizier[t] die Aneignung von Konzepten und Vorstellungen [...] eine Aneignung einer linearen historischen Perspektive, welche die Freiheit, die Integrität und Unabhängigkeit im „Vorher“ der Kolonisierung situiert, wo sich die Grundlagen der indigenen Rechte finden, vor allem des Rechts auf Land. Daher kommt die Kraft der Beziehung zwischen der Schrift der Dokumente und den Erinnerungen der Alten. Diese lineare Perspektive, wie auch die Vorstellungen, die mit ihr einhergehen, haben über das Novum hinaus mit einem westlichen Konzept von Geschichte zu tun. Dieses herrscht in den Schichten der umgebenden Gesellschaft vor, welche schulische Bildung erfahren haben, und außerdem wird dieses Konzept bei den Indianern mithilfe der Schule propagiert, in Opposition zu einer zyklischen Konzeption, die dem Zeitverständnis näherkommt, welches die Grundlage der meisten indigenen Kulturen bildet.

[...] die Elemente der traditionellen indigenen Gesellschaften werden ausgehend von den Texten ihrer Autoren in verständlichen Worten vor der umgebenden Gesellschaft neu aufgebaut, so wie auch einige andere traditionelle Begriffe weiter bestehen und beginnen, das eigene Vokabular der Identifizierung der Alterität zusammenzusetzen.⁸⁹

Almeida drückt hier den Versuch der Indianer aus, ihre eigene Kultur auf einer verständlichen Ebene mithilfe eigenen Vokabulars und gleichzeitig neu erworbener, der umgebenden Bevölkerung abgeschauten Begriffe textlich abzubilden. Begriffe, wie „tribo“ (portug.: „Stamm“) oder „povo“ (portug.: „Volk“) und „Ethnie“ verwenden die indigenen Autoren, um Konzepte der Weißen zu übernehmen, welche als Klischee oder zutreffende Begriffe etwas übersetzen, was es in der eigenen indigenen Sprache oftmals nicht gibt. Gleiches gilt für die Autodenominationen, welche der Einfachheit halber, obwohl in der internen Kommunikation nicht benutzt, im literarischen Dialog angewendet werden. Beispielsweise ist das Wort „Maxakali“ kein Begriff aus der Sprache der Maxakali. Er hat sich lediglich durchgesetzt. Die Maxakali selbst verwenden das Wort „Tikmũ’ün“ – „wir Menschen“.⁹⁰

Dem nichtindigenen Leser bietet sich auf diese Weise erstmalig (mit dem Aufkommen der *Literatura Indígena*) die Möglichkeit, die Welt einzelner Indianervölker von innen heraus zu betrachten. Das Selbstbild der indianischen Künstler und Autoren tritt in einen Dialog mit den Konzepten und Theorien, die von nichtindigenen Interessierten geschaffen wurden.

⁸⁷ ALMEIDA / QUEIROZ, S. 203.

⁸⁸ Ebda., S. 198.

⁸⁹ Ebda., S. 226.

⁹⁰ Ebda., S. 225f.

Aber auch die Art und Weise, wie Indianer-Künstler Europäer und nichtindigene Brasilianer betrachten, wird in der *Literatura Indígena* deutlich.

Strukturell beziehen sich die Texte der indigenen Literatur auf zwei unterschiedliche Zeitformen. Das Eine ist das „Jetzt“ – „hoje“, in welchem mehrheitlich die Geschichten passieren, die sich seit dem Kontakt mit den Weißen ereigneten. Die Zweite Zeitform ist das „Früher“ – „antigamente“, welches die mythische Zeit repräsentiert.⁹¹ Die Mythe ist dann die „konkrete Darstellung der Konzeption der Welt menschlicher Gesellschaften“.⁹² Viele indigene Völker bedienen sich in ihren Literaturen Mythen-Sammlungen, die von Europäern, Missionaren und Ethnologen erstellt wurden. In der Mehrzahl wurden diese Mythen zwar nicht in den jeweiligen Muttersprachen aufgezeichnet, jedoch dienen sie heute als nützliches Archiv.⁹³ Erste Berichte über Mythen finden sich in Aufzeichnungen und Veröffentlichungen aus dem sechzehnten Jahrhundert. Ernstzunehmende Mythensammlungen, die dem Zweck der Konservierung dienten, entstanden jedoch erst im neunzehnten Jahrhundert. Das erste Konvolut dieser Art ist von Couto Magalhães, der 1875 das Buch *O Selvagem* („der Wilde“) veröffentlichte.⁹⁴ Auch Franzosen, Engländer und Deutsche waren unter denjenigen, die Mythen veröffentlichten. Nicht immer waren diese Publikationen für Brasilianer und portugiesischsprachige Personen zugänglich. Luís da Câmara Cascudo kommt für die Geschichte der brasilianischen und der indigenen Literatur eine wichtige Rolle zu, weil er die Mythen für ein brasilianisches Lesepublikum aufbereitete und so die Bedeutung der indigenen Narrationen für die brasilianische orale Literatur betonte.⁹⁵

Erst in den vierziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts finden sich wörtlich wiedergegebene Mythen, so in dem von Herbert Baldus 1937 herausgegebenen Buch *Ensaio de etnologia brasileira* mit Texten eines Bororó-Indianers.⁹⁶

Besonders der Ästhetik des Buches gewidmet ist Betty Mindlins Buch *Tuparis e Tarupás* von 1993. Es handelt sich dabei um ein künstlerisches Projekt, bei dem sowohl wörtliche Transkriptionen, als auch Adaptionen seitens der nichtindigenen Projektmitarbeiter eine literarische Mischung erzeugen, die „das Gewicht ihrer soziokulturellen Erfahrungen dem größeren Gewicht der Narration ausliefern“.⁹⁷ Die Ethnologin Betty Mindlin habe hier eher Kunst, als Wissenschaft im Sinne gehabt, so Almeida.⁹⁸ Die Kunst nicht aus den Augen verlierend, dabei jedoch immer mehr Arbeit und Autorität an die Indianer abgebend, mit

⁹¹ ALMEIDA / QUEIROZ, S. 232.

⁹² Ebda., S. 233.

⁹³ Ebda., S. 237f.

⁹⁴ Ebda., S. 240.

⁹⁵ Ebda., S. 242.

⁹⁶ Ebda., S. 242.

⁹⁷ Ebda., S. 249.

⁹⁸ Ebda., S. 248.

denen sie zusammenarbeitet, ging Mindlin mehr und mehr dazu über, die Stimmen der Indianer nicht mehr nur aufzuzeichnen und zu übersetzen, sondern den Großteil des Aufschreibens und Zuhörens die Indianer selbst machen zu lassen. Almeida zitiert in diesem Zusammenhang Lévi-Strauss:

Je suis depuis longtemps convaincu que l'ethnologie, pour survivre [sic!], devra se transformer en histoire des idées, philologie, création artistique exercées dans et suis chaque culture par ses propres membres Qui [sic!] la redécouvrirent [sic!] et lui insuffleront une vie nouvelle [...].⁹⁹

Ethnologie, betrieben von den Mitgliedern der indigenen Gemeinschaften selbst – dieses Konzept scheint sich mancherorts tatsächlich durchzusetzen. Mithilfe der an Universitäten durch Studiengänge, wie dem *FIEI*, ausgebildeten indigenen Lehrer erhalten indigene Gemeinschaften immer häufiger das Handwerkszeug, um die eigene Kultur von innen heraus zu beschreiben und verständlich zu machen. Dabei würden sie, so Almeida, unterscheiden, ob sie die Publikationen für ein weißes oder für ein indigenes Lesepublikum machten.¹⁰⁰ Dies hätte mit den unterschiedlichen Erwartungshaltungen der Leser zu tun.

Schon vor den heute üblichen Publikationen waren Indianer an Veröffentlichungen beteiligt und gestalteten in gewissen Sinne eine *Literatura Indígena*. Maria Inês de Almeida zufolge beginnt sie mit den Büchern der Jesuiten-Missionen an der Grenze zwischen Paraguay und Brasilien.¹⁰¹ Die theologischen Schriften wurden von Guarani-Indianern gedruckt, vielfach für den Gebrauch in den Missionen selbst. Von den frühesten Werken gibt es keine Exemplare mehr, das älteste erhaltene Buch stammt aus dem Jahr 1705, geschrieben von Padre Eusebio de Nieremberg, ins Guarani übertragen durch Padre José Serrano.¹⁰² Unter den ersten Werken, die den Historikern zu Verfügung stehen, finden sich auch einige aus der Autorschaft der Guarani-Indianer, jeweils theologischer Natur.

Ein anderes (Literatur-)Kapitel, in welchem Indianer beschrieben werden und als Akteure auftauchen, ist der *Romantismo Brasileiro* des neunzehnten Jahrhunderts und sein Widerhall im 20. Jahrhundert, der *Movimento Antropófago*, welche sich der Indianer (und ihrer Sprachen) als Protagonisten und literarischer Subjekte bedienen, wo über sie geschrieben wird, um ein von Europa kulturell unabhängiges Brasilien zu „er-schreiben“. Wenn heute die Indianer die Themen ihrer Bücher selbst bestimmen und große Teile des Prozesses des Büchermachens aus eigener Kraft, auch dank moderner Technologien und den Vereinfachungen, die diese mit sich bringen, in Angriff nehmen, so ist dies vielfach eine Art Experiment, eine Kunst, die im Entstehen ist. Almeida geht von einem Bücher-Produzieren ohne langen Vorlauf aus, sie meint:

⁹⁹ Claude Lévi-Strauss (unveröffentlichter Brief, Paris, 23 Juni 1998), zitiert nach ALMEIDA / QUEIROZ, S. 250.

¹⁰⁰ ALMEIDA / QUEIROZ, S. 255f.

¹⁰¹ Ebda., S. 213. Zur Rolle der Jesuiten siehe auch SÁ, S. 98–100.

¹⁰² ALMEIDA / QUEIROZ, S. 212–214.

Die Elektronik, die Informatik sind Medien, die den Indianern die Aneignung des Büchermachens erlauben, noch ehe sie die Sprache beherrschen. Viele indigene Schriftsteller lernen ihre Sprache und das Portugiesische zu schreiben und tun dies bereits mithilfe des literarischen Schaffens, mithilfe der Produktion und Veröffentlichung von Büchern. Die plastische Materie der Schrift als Simulacrum nimmt eine faktische Prominenz des Buches als Auffangbehälter ein, wo hinein die indigenen Schriftsteller wie in einem Mosaik ihre Bilder und Stimmen einzuschreiben gedenken. Der Okzident wird verletzt, weil es in diesem Prozess unverständene Faktoren zu klären gibt, welche den industrialisierten Zivilisationen fremd sind.¹⁰³

Die Schnelligkeit, mit der hier ein Medium entsteht, welches nicht das gleiche „Buch“ ist, welches der westliche Leser schon zu kennen glaubt, führt somit zu einer Situation des Schwebens, in welchem das Unverständnis – was die Bedeutung des neuen Mediums und seine Auswirkungen auf Fragen bezüglich der Realitätsebenen betrifft – von westlicher Seite ebenso dem Medium inhärent ist, wie das Experimentelle, Unfertige seitens der indigenen Akteure.

Gleichzeitig beginnt sich mit den „Neuen Medien“ – die so neu jetzt nicht mehr sind – und dem Eintritt verschiedener oraler Kulturen in die Welt des Buches ein Verlust des Sakralen desselben und seine Modifikation zu vollführen, wie Almeida ebenfalls anmerkt.¹⁰⁴ Parallel scheint aber auch das Buch als Leitmedium in eine neue Phase zu geraten. Es ist nicht länger (wenn es dies je war) alternativlos. Längst hat das Internet, haben Video- und Filmdokumentationen, journalistische und literarische *Blogs* eine Popularität und Glaubwürdigkeit erreicht, welche mit dem Buch in fruchtbare Konkurrenz treten. Die indigene Literatur scheint angesichts des vermuteten Paradigmenwechsels fast schon einen Anachronismus darzustellen. Sie ist es aber nicht, wenn man sie als eine von vielen Ausdrucksformen begreift, welcher sich indigene Gemeinschaften gleichzeitig und zu unterschiedlichen Zwecken bedienen.

Lebenswirklichkeit, Dialog und Kollektivität sind Konzepte, die für die Literatur gelten und, wie mir scheint, weitgehend auf die Zeichnungen der indigenen Künstler in den Büchern der *Literatura Indígena* übertragbar sind. Bartolomeu Melià geht auf die Zeichnungen als wichtigen Teil der Publikationen ein und beschreibt die neuen Horizonte, die sich eröffnen:

Mit den von den Völkern selbst illustrierten Fibeln und Lese-Büchern entwickelt sich eine Form indigener Kunst, die, ohne traditionell zu sein, zu einem privilegierten Mittel der Kommunikation geworden ist. Das kulturelle Leben mit seinen wirtschaftlichen Aktivitäten, seiner sozialen Organisation, seiner mythologischen Symbolik, seinem Ritual, wird von seinem Innersten her mit einer Charakteristik und Originalität ausgedrückt, welche die Ethnografen selten erreichen. Mithilfe dieser Zeichnungen tauchen nicht nur viele ethnografische Informationen auf, sondern es werden auch neue Aspekte der indigenen Welt entdeckt. Auch erhebt sich die Hypothese von der möglichen Unterscheidung zwischen visuellen Stilen und Verhältnissen von Formen und Farben, entsprechend der Diversität der indigenen Völker. So, wie die diversen Sprachen differenzierte Strukturen und Gram-

¹⁰³ ALMEIDA / QUEIROZ, S. 219.

¹⁰⁴ Almeida bezieht den Verlust des Sakralen auf den Einfluss der oralen Kulturen und ihrer Ton- und Filmaufnahmen, welche sich auf das Werden der Bücher verändernd auswirken. Ebda., S. 219.

matiken aufweisen, gibt es auch keine indigene Kunst der Zeichnung, sondern viele indigene Künste; mit anderen Worten, so, wie konstante Ästhetiken im Federschmuck, in der Körperbemalung, in der Dekoration der Keramik und in den Flechtmustern des Korbhandwerks existieren, entstehen durch die Zeichnungen, die über den Alphabetisierungsprozess zur Verfügung stehen, neue künstlerische Sprachen.¹⁰⁵

Die neuen künstlerischen Sprachen, von denen Melià hier spricht, bahnen sich seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts ihren Weg. Gezeichnete und gemalte Bilder finden sich vermehrt in Büchern, die meist unter Mitarbeit einer oder mehrerer Einrichtungen, wie Bildungsministerium, FUNAI (*Fundação Nacaional do Índio*, staatliche Indianerbehörde), Universitäten, Nichtregierungsorganisationen und Indianerverbänden entstehen. Vor allem die stete Entwicklung der Indianerschulen (*escolas indígenas*), in denen die Lehrer aus den Reihen des eigenen Volkes hervorgehen, hat die Veröffentlichung dieser Bücher beschleunigt. In dieser Form der Verbreitung gehen die Zeichnungen mit den begleitenden Texten oft eine Symbiose ein. Trotzdem werden sie in diesem Zusammenhang meist als Illustrationen aufgefasst:

[...] the alphabetic script within a previously oral kashinawa culture has to represent and therefore transubstantiate the spoken word on paper and its intricate connections with the shamanic semiotic. The profuse use of illustrations in verbal written texts therefore indicates the resistance of Kashinawa writers to the temporal and spatial linearity and the limitations of the alphabetic script.¹⁰⁶

Der von Almeida zitierte Souza verwendet den englischen Begriff „illustration“, er verwendet ihn ebenso, wie man es in diesem Kontext erwartet. Mit dem Hinweis, dass ein geschriebener Text den indigenen Autoren aufgrund der zeitlichen und räumlichen Linearität zu große Beschränkungen auferlegt, verweist Souza auf den reichlichen Gebrauch von Abbildungen. Konkreter formuliert heißt dies: Die Publikation von Mythentexten ohne Zeichnungen sind für indigene Völker undenkbar. Dadurch sind die Bilder keine Verbildlichung mehr, keine Veranschaulichung des Geschriebenen, sondern eine *conditio sine qua non*. Aufgrund der Tatsache, dass viele Indianervölker sich das Medium der Zeichnung auf Papier bereits vor Erlangen der Schriftlichkeit angeeignet haben und damit auch mythologische Themen ausdrücken konnten, wäre es fast schon angebracht oder zumindest als fruchtbare Provokation dienlich, die Texte als Illustration der Bilder zu begreifen. Melià fasst die Bilder in den Büchern der *literatura indígena* in der Tat als eigene Kunstform – oder vielmehr, als ein ganzes Ensemble von Kunstformen – auf, die allerdings des Alphabetisierungsprozesses und mit ihm der Bücher bedürfen.

Zeichnungen waren die Ausgangsbasis für die Publikation *Mitopoemas Yanomam*, die 1978 von Mário Chamie in São Paulo herausgegeben wurde. Unter der Ägide der Fotografin Cláudia Andujar entstanden, versammelt es mythische Erzählungen – erzählt von den

¹⁰⁵ Bartolomeu Melià, zit. nach: ALMEIDA / QUEIROZ, 2004, S. 198f.

¹⁰⁶ Lynn Mario de Souza, zit. nach ALMEIDA / QUEIROZ, S. 205f.

Yanomami nach eigenen Zeichnungen – und Gedichte, die auf den Erzählungen basieren. Almeida schreibt:

1974 realisierte Cláudia Andujar eine fotografische Arbeit in Roraima, in den Regionen des mittleren und des oberen Rio Catrimani und die Indianer zeichneten ihr *Habitat*. Bis dahin kannten die Yanomami weder den Gebrauch von Bleistift noch von Filzstiften (mit denen sie dann zeichneten) oder Papier. „Angesichts des visuellen Stimulus und der elementaren Fähigkeiten“ begannen drei von ihnen auf bildlicher Ebene Personen und Situationen ihres mythischen Raumes zu entwerfen. Wenn sie Zeichnungen beendeten, beschrieben sie sie verbal. Diese Beschreibungen rekonstruieren fundamentale Aspekte und Fragmente der Kosmogonie der Yanomami. [...] Aus der Fusion des mündlichen Wortes und der Zeichnung resultierten Gedichte und Mythen, oder wie es die Macher des Buches nannten, Mythopoeme.¹⁰⁷

Obleich diese Vorgehensweise, zuerst Zeichnungen anzufertigen und anschließend eine Mythe zu erzählen, wahrscheinlich gar nicht so selten ist, wird sie doch nicht so häufig dokumentiert. Die Erwähnung durch Almeida macht jedoch augenfällig, dass die Beziehung von verbalisierter Mythe und Zeichnung nicht in einer Richtung verläuft, sondern vielschichtig sein kann. Gottfried Willems schrieb in seinem Aufsatz *Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven* über drei denkbare Arten der Annäherung von Wort und Bild in der Geschichte von Kunst und Literatur.

1. Die Wort-Bild-Form, aus sprachlichen und bildnerischen Bestandteilen zusammengesetzt. Beispiele sind u. a. das illustrierte Buch und das Emblem.
2. Wort und Bild stehen in einem Wechselverhältnis, wenn sie untereinander „Stoffe austauschen“. Beispiele sind Ovids Metamorphosen und Vergils Aeneis als Quelle der Malerei, später, in der Klassik und Romantik, die Beschreibung von Kunstwerken durch die Literatur.
3. „Das Wort versucht als literarisches Wort, sich zur bildlichen Rede, das Bild als künstlerisches Bild, sich zum sprechenden Bild zu gestalten“¹⁰⁸

Nach eingehender Analyse lassen sich die Bild-Text-Beziehungen der Bücher der indigenen Literatur grundsätzlich vor allem der zweiten Form zuordnen. Dies hängt damit zusammen, dass die Zeichnungen zwar auf Mythen Bezug nehmen, aber mehr durch diese inspiriert und angeregt werden (ein Beispiel für diese Beziehung ist Pablo Picasso, der sich mit den Metamorphosen Ovids auseinandersetzte, siehe Abb. 9, 10). Die Mythen waren ja bereits vor ihrer Illustration vorhanden. Letztere sind daher nicht an die aktualisierte Mythe gebunden, sondern können auf ein umfassenderes Wissen über die Mythen sowie verschiedene Mythenversionen zurückgreifen. Bei der Ausarbeitung dieser Beziehungs-Kategorien wurde zwar nicht an Werke der *Literatura Indígena* gedacht, aber sie leisten hier dennoch

¹⁰⁷ ALMEIDA / QUEIROZ, S. 261f., Hervorhebung im Original.

¹⁰⁸ Alle drei Formen der Bild-Text-Beziehungen, WILLEMS, S. 414f.

gute Dienste, denn sie beschreiben die Art des Dialogs zwischen beiden Kunstformen und schärfen so die Sinne für die komplexe Liaison beider.

1.5 Neue indigene Kunstbewegungen

Dass figurative Bildwerke brasilianischer Indianer auch außerhalb der ethnologischen Forschung wegen ihrer künstlerischen Besonderheiten wahrgenommen werden, ist ein Phänomen relativ neuer Natur.¹⁰⁹ Als Beispiel können hier Gemälde der Ticuna-Indianer aus dem Grenzgebiet zu Peru genannt werden. Seit die Ticuna von der Ethnologin Jussara Gruber begleitet werden, wird ihnen auch internationale Aufmerksamkeit zuteil. Gruber organisierte eine Reihe von Workshops, in denen sich die Ticuna Kenntnisse in der Malerei aneigneten. Die Folge dieser künstlerischen Förderung ist, dass die bildgestaltenden Merkmale der Werke in den Vordergrund rücken oder zumindest gleichberechtigt neben inhaltlichen Interpretationen bestehen können. Mark Münzel beschrieb 1977, wie Aguaruna-Indianer aus dem peruanischen Amazonasgebiet mit Hilfe des dänischen Künstlers Leif Melskens ab 1971 verschiedene Techniken erlernten und sich zu Eigen machten.

Eine neue Kunst ist entstanden, europäisch in der Technik, indianisch in ihrer spezifischen Kreativität und ihrem Inhalt. Vielleicht ist diese Episode aus dem Missionsinternat Chiriaco ein Modell dafür, wie eine moderne, darum aber nichtsdestoweniger indianische Zivilisation entstehen könnte?¹¹⁰

Münzel sieht eine wesentliche Leistung des Unterrichts Melskens' darin, dass er den Indianern zur Überwindung der „Ehrfurcht vor europäischem Wissen“ und „der Kopien europäischer Schulbuch-Bilder“ verhalf.¹¹¹

Nach wie vor verläuft der häufigste Verbreitungsweg der Zeichnungen und Gemälde über Bücher mit mythologischen Erzählungen. Immer häufiger, vor allem seit der letzten Dekade des zwanzigsten Jahrhunderts, greifen indigene Künstler auch in den Entstehungsprozess der Publikationen ein. Dabei werden nicht mehr nur mythologische Sujets, sondern auch soziale Themen, so z.B. über Gesundheit im Buch *Hitupmã'ax. Curar*, im doppelten Wortsinn abgebildet.¹¹² Im Fall des zuletzt erwähnten Werkes der Maxakali in Minas Gerais wünschten sich die Indianer ausdrücklich eine Publikation über traditionelle Heilmethoden und Verhaltensweisen während der Schwangerschaft. Das sowohl an nichtindigene Ärzte als auch an ein breiteres nationales Publikum gerichtete Buch entspricht dem Verlangen, der eigenen Kultur in allen ihren Facetten und Belangen zum Ausdruck zu verhelfen.

¹⁰⁹ Eine Ausnahme im Bereich figurativer Kunst stellen die Statuetten der Karajá dar. Siehe hierzu Maria He-loisa FÉNELON COSTA (1968); *A Arte e o Artista na Sociedade Karajá*, Tese apresentada para concurso de Livre Docência na cadeira de História de Arte da Escola de Belas Artes (UFRJ), Rio de Janeiro.

¹¹⁰ Mark MÜNDEL (1977); *Sammlung Melskens – eine neue Kunst?*, in: ders.; *Schrumpfkopfmacher? Jíbaro-Indianer in Südamerika*, Ausstellungskatalog, Museum für Völkerkunde Frankfurt am Main, S. 26.

¹¹¹ Ebda., S. 26.

¹¹² MAXAKALI (2008); *Hitupmã'ax. Curar*, Belo Horizonte.

Maria Inês de Almeida spricht in diesem Zusammenhang vom anthropophagischen Moment des Büchermachens, welches sich die Maxakali heute so zu Eigen machen, als gäbe es nichts Natürlicheres.¹¹³ Für die Zeichnungen gilt Ähnliches. Sie werden zum einen im Schulunterricht selbstverständlich eingesetzt, dienen der Vergewisserung der eigenen Kultur, der Aktualisierung und Wiederholung. Zum anderen sind sie Ausdrucksmittel eines sozialpolitischen Kampfes um Rechte und Verbesserung der Lage der Indianer. Workshops, die von zahlreichen Institutionen und Einzelpersonen gemeinsam mit indigenen Gemeinschaften veranstaltet werden, führen in mehr oder minder großem Umfang ebenso zu einer Herausbildung der heute beobachteten indigenen Zeichnung. Bei allen drei von mir besuchten Völkern wurden bereits Lehrgänge und andere Mal- und Zeichenaktivitäten durchgeführt. Diese Seminare können die unterschiedlichsten Maßnahmen umfassen und sich in Intensität, Dauer, pädagogischem Gehalt, Intention, technischer Ausstattung und zahlreichen anderen Parametern erheblich unterscheiden. Daher sind die Auswirkungen auf die Zeichenkultur in jedem einzelnen Fall ebenfalls abweichend. Desweiteren ist die Ausgangsbasis in Bezug auf die materielle Kultur bei den einzelnen Ethnien äußerst disparat. Die jeweiligen vorherrschenden künstlerischen Praktiken sind von entscheidender Bedeutung für die individuelle Ausprägung der Zeichnungen. Im weiteren Verlauf soll daher der Frage nachgegangen werden, was heutige indigene Zeichnungen im Einzelfall von einer (*a priori* postulierten) künstlerischen Tradition unterscheidet. Dabei wird es vor allem um das Begriffspaar Abstraktion und Figürlichkeit sowie das Abhängigkeitsverhältnis der beiden Ausprägungen künstlerischer Bildlichkeit gehen. Vorher muss jedoch der Versuch unternommen werden, den Unterschied zwischen grafischen Mustern und einem Bild zu klären. Spannend ist hierbei auch die Frage, wo grafische Muster enden und zu Bildern werden. Im Anschluss wird die Unterscheidung von figurativer und nichtfigurativer Zeichnung entweder leichter fallen oder aber sich als ein Missverständnis herausstellen.

1.6 Anwendung des Kunstbegriffes auf die Zeichnungen indigener Völker Brasiliens

Ebenso wie bereits in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts vor allem bei den Objekten materieller Kultur ergibt sich nun auch bei den Zeichnungen der indigenen Völker Brasiliens innerhalb der akademischen Forschung gelegentlich die Frage, ob es sich denn bei diesen Zeichnungen um Kunst handele.¹¹⁴ Warum diese Einordnung immer wieder schwer fällt, hängt letztlich mit der Unmöglichkeit einer Definition des Begriffs „Kunst“

¹¹³ Maria Inês de Almeida, in einem Interview, das sie mir 2006 in Belo Horizonte gab.

¹¹⁴ Siehe Mona B. SUHRBIER (2004); *To be Made and to be Drawn: The Twofold Existence of Objects*, in: *Indiana* 21, Berlin, S. 81. Suhrbier berichtet davon, dass der Kunstcharakter von Kunstwissenschaftlern negiert wird. Siehe dazu das Zitat von Suhrbier, weiter unten in diesem Kapitel, S. 41.

zusammen, welcher allein innerhalb der westlichen Kultur zu jeder Zeit und von jeder Gruppe (Auftraggeber, Künstler, Publikum, Kuratoren, Kunstschulen ...) anders definiert wird.

Ich widme mich der Frage nach dem Wesen der Kunst hier nur, wenn es im Umfeld eines bestimmten Diskurses nötig ist. Weil immer wieder epistemologische Debatten, sowohl innerhalb der Kunstgeschichte als auch innerhalb der Ethnologie, um dieses Thema geführt werden, und auch die Beschäftigung / Nichtbeschäftigung mit den Artefakten indigener Individuen von solcher Art Fragestellung abhängen, muss ihr daher auch in dieser Arbeit ein Platz eingeräumt werden.

Mark Münzel schrieb über zwei Extreme der Kunstbetrachtung, die einerseits fast alles, was der Mensch mit seinen Händen hervorbringt, zur Kunst erhebt und in einem anderen Fall gerade bei indigenen Gruppen von Kunst als „Rädchen in der funktionierenden Gesamtmaschine“ ausgeht.¹¹⁵ Die Kunst als Teil „einer funktionierende[n] Gesellschaft“ oder das „Leben als Gesamtkunstwerk“ – zwei Anschauungsweisen, die sich hinsichtlich ihrer Zielstellung unterscheiden.¹¹⁶

Die schwierige Definition des Begriffes kann sich jedoch auch als Tugend erweisen, wie Münzel darlegt:

Die europäische Kunstgeschichte hat gezeigt, wie fruchtbar gerade die Ungenauigkeit des Begriffes „Kunst“ sein kann. Gerade die ständige Um- und Neudefinierung, das immer erneute Erweitern der Grenzen des Kunstbegriffes ist ein Moment des Lebens der Kunst. Und schließlich hat auch in der Ethnologie die Unsicherheit von Begriffen oft eher belebende Wirkung gezeitigt. Bei der Annäherung an eine fremde Kultur tut es nämlich gut, sich der eigenen Begriffe nicht allzu sicher zu sein. Der Glaube, man käme da mit genauen Definitionen und aufgeräumten Schubladen besser voran, fügt sich eher zur zählenden, messenden, klassifizierenden Statistik, als zur Ethnologie mit ihrer Pflicht zum Bemühen um Verstehen.¹¹⁷

In diesem Sinne kann sich also das Fehlen einer Definition auch als segensreich für den Fortgang der Forschung erweisen. Voraussetzung dafür ist jedoch grundsätzlich die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit indigenen Kulturen. Wie in diesem und im folgenden Kapitel noch weiter ausgeführt, fehlt jedoch auf Seiten der Kunsthistoriker oftmals das nötige Interesse an indigenen Artefakten.¹¹⁸ Das Beispiel von Aby Warburg zeigt einen als Ausnahme zu betrachtenden seltenen Einzelfall. Ohnehin war Warburgs Vorgehensweise nicht „klassisch“ kunsthistorisch, sondern vielmehr kulturwissenschaftlich ausgerichtet. Horst Bredekamp sieht Warburgs Interesse vor allem in der Zuweisung von Bedeutung bezüglich zuvor wenig beachteter Objekte, Ereignisse, Gesten und Handlungen. Bredekamp schreibt:

¹¹⁵ Mark MÜNDEL (1988c); Zu den Grenzen ethnologischer Kunstbetrachtung, in: ders. (Hg.); Die Mythen Sehen, (=Roter Faden zur Ausstellung, Bd. 14), S. 25.

¹¹⁶ Ebda., S. 28.

¹¹⁷ Ebda., S. 38.

¹¹⁸ Siehe S. 38-41, 44f. dieser Arbeit.

Warburg ist nicht zuletzt darin ein Maßstab, daß er über die Gattungen der bildenden Künste hinaus auch Körpergesten, Kleiderformen, Teppiche, Festumzüge, Propagandablätter, Briefmarken und wie hier Illustrierte als unabdingbare Gegenstände der Forschung verstand. Er hat damit [den] allgemeinen Begriff des Bildes [...] in die Verantwortung der Kunstgeschichte gestellt. Hierzu gehören auch alle Gebrauchsgegenstände von Kultobjekten bis hin zu Alltagsdingen, deren Benutzbarkeit keinesfalls ausschließt, aus ihrem Dingcharakter heraus ein irritierendes Leben zu besitzen.¹¹⁹

Warburg, der von der „weltumfassende[n] Bedeutung des prähistorischen Amerika“¹²⁰ sprach, hatte gleich mehrere Motive, sich den Indianern Neu-Mexikos zuzuwenden. Unter anderem die Abneigung gegen die gängige, ästhetisierende Praxis der Kunsthistorik:

Außerdem hatte ich vor der ästhetisierenden Kunstgeschichte einen aufrichtigen Ekel bekommen. Die formale Betrachtung des Bildes – unbegriffen als biologisch notwendiges Produkt zwischen Religion und Kunstausübung – ... schien mir ein steriles Wortgeschäft hervorzurufen [...].¹²¹

Dies waren also beste Voraussetzungen, sich, in den USA angekommen, mit den Indianern zu beschäftigen. Ernst Gombrich führt weiter aus, welches wissenschaftliche Verständnis Warburg mit dem Besuch der Indianer verband:

Was für die meisten Beobachter gilt, traf in gewissem Sinn auch auf Warburg zu. Er sah, was er sehen wollte. Als überzeugter Evolutionist erblickte er in den Indianern von Neu-Mexiko eine Kulturstufe, die der Stufe des Heidentums entsprach, aus der das antike Griechenland mit dem Heraufdämmern des Rationalismus herausgetreten war.¹²²

Wie bei allen Themen, denen sich Warburg in seinen Arbeiten widmete, lag auch der Beschäftigung mit den Ritualen der Pueblo- und Navajo-Indianer ein Komplex von allgemeinen Fragen, die es zu stellen und zu klären galt, zugrunde. Diese hatten nur mittelbar etwas mit den indigenen Kulturen Nordamerikas zu tun. Es handelte sich dabei vielmehr um Vehikel für seine Forschungsfragen. Die Tatsache, dass er seine in Neu-Mexiko gemachten Beobachtungen nicht in einer Veröffentlichung unterbringen wollte,¹²³ und dass er erst mehrere Jahrzehnte später seine Erkenntnisse in einem nicht-öffentlichen Vortrag in der Klinik *Bellevue*, wo er sich aufgrund einer Erkrankung aufhielt, zusammenfasste, relativiert in gewissem Umfang Warburgs Annäherung an indigene Kulturen.

Zwar setzte sich Aby Warburg mit nicht-westlichen Kulturen auseinander, jedoch hat sein Beispiel nicht unbedingt Schule gemacht. Noch kommt es häufig vor, dass Kunsthistoriker den Kunstcharakter indigener Artefakte und Zeichnungen negieren. Ethnologen rümpfen wiederum gelegentlich ihre Nase angesichts der hybriden Zeichnungen und stellen ihre Aussagekraft für die Kultur der jeweiligen indigenen Völker infrage. Mona Suhrbier hebt hervor:

¹¹⁹ BREDEKAMP, S. 305.

¹²⁰ Aby Warburg (Auszug aus dem Entwurf für den Vortrag zum Schlangenritual, 17. März 1923, S.1), zitiert nach: Ernst H. GOMBRICH (1992 [1981]); Aby Warburg. Eine Intellektuelle Biographie, Hamburg, S. 117.

¹²¹ Aby Warburg (Auszug aus dem Entwurf für den Vortrag zum Schlangenritual, S.1), zitiert nach: GOMBRICH, S. 118.

¹²² GOMBRICH, S. 121.

¹²³ Ebda., S. 123.

Although European art styles and techniques are common to this new form of artistic expression, the original artwork of indigenous artists are not yet part of a global art market, neither do they play any role in the discourse on art. Indigenous art is either tightly kept in the collections of museums of ethnology or hidden in private collections, usually owned by anthropologists. From my own experience in writing papers and giving talks on indigenous drawings, I know that the so-called general public as well as anthropologists without special interest in non-European art usually respond either cautiously or critically to this new art form, which they consider less authentic than so-called traditional art. Specialists in art who I have talked to were open to look at and talk about indigenous drawings but emphasized that they were not to be considered „art“. ¹²⁴

Das Verschließen des Blickes derjenigen, die aufgrund ihres technischen Rüstzeugs am besten für die wissenschaftliche Beschäftigung mit den heutigen Zeichnungen ausgestattet sind, stellt vielleicht das größte Hindernis bei der Beantwortung wichtiger Fragen hinsichtlich Bildlichkeit und Repräsentation dar. Wenn Kunsthistoriker wie Hans Belting sich weigern, im Falle von indigenen Kunstformen den Begriff „Kunst“ zu verwenden (siehe nächstes Kapitel) und daraus die praktische Konsequenz erwächst, sich diesen Phänomenen nicht zuzuwenden, dann ist dies angesichts einer Kunstgeschichte, die sich heute vielerorts als „Bildwissenschaft“ zu verstehen gibt und immer noch vom sogenannten *iconic turn* spricht, völlig unverständlich. Der einzige Schluss, der sich hier aufdrängt, ist, dass einzig die Unkenntnis und völlig falsche Vorstellungen von heutigen indigenen Kulturen für dieses Nicht-Interesse verantwortlich sind. Als ich 2005 in einem Jenaer Kopiergeschäft eine Kommilitonin traf und ihr von meiner Masterarbeit über das Bild-Text-Verhältnis in Büchern indigener Völker Brasiliens erzählte, erhielt ich als Kommentar lediglich die rhetorische Frage, ob es sich denn bei den Zeichnungen überhaupt um Kunst handle. Zwar äußern sich Kunsthistoriker mittlerweile gern über die Fotografien der Inszenierung von Politikern auf Wahlkampfplakaten, eine ihnen fremde Kultur verweisen sie aber mit dem Argument der fehlenden Kunstintention gern in andere Disziplinen. Dass ich in meinem Vorhaben, über diese Zeichnungen zu forschen, auch von Kunsthistorikern bestärkt wurde, deutet immerhin auf die Erkenntnis hin, dass es wünschenswert sei, dieses Themenfeld in eine zeitgenössische Kunstwissenschaft zu integrieren. Dies ist auch unvermeidbar, wenn man bedenkt, dass Architektur- und Kulturprojekte, wie das Humboldtforum in Berlin, außereuropäische Kunst in einem neuen Licht präsentieren sollen. ¹²⁵

¹²⁴ SUHRBIER (2004), S. 81. Auch Mark Münzel problematisiert diese vertrackte Forschungssituation in seinem Beitrag *Zu den Grenzen ethnologischer Kunstbetrachtung*, siehe hierzu MÜNDEL (1988c), S. 31f.

¹²⁵ Siehe hierzu Julian NIDA-RÜMELIN (2002); Vorkonzept für eine künftige Nutzung des Berliner Schlossareals „Humboldt-Forum“, in: INTERNATIONALE EXPERTENKOMMISSION HISTORISCHE MITTE BERLIN (Hg.); Internationale Expertenkommission Historische Mitte Berlin. Materialien (=Internationale Expertenkommission Historische Mitte Berlin I), Berlin, S. 64.

Und: Klaus-Dieter LEHMANN (2002); Kunst und Kulturen der Welt in der Mitte Berlins, Vortrag gehalten am 16. März 2001, in: INTERNATIONALE EXPERTENKOMMISSION HISTORISCHE MITTE BERLIN (Hg.); Internationale Expertenkommission Historische Mitte Berlin. Materialien (=Internationale Expertenkommission Historische Mitte Berlin I), Berlin, S. 16–19. Beide Texte im Internet unter: <http://schlossdebatte.de/wp-content/uploads/2008/06/2_expertenkommission_materialien_2002.pdf>, gesehen am 18.04.2016.

Den Abschlussgedanken dieses Unterkapitels soll eine Anregung Mark Münzels bilden, wie man die Kunst der südamerikanischen, im Speziellen der Amazonas-Indianer, abstecken könnte. Ihre Kunst dreht sich um die Mythen als Zentralgestirn einer kulturellen Ordnung:

Hier zeichnet sich doch immerhin eine vorläufige Definition dessen ab, was in diesem Buch als „Kunst“ der Amazonas-Indianer angesprochen wird. Es ist all das was [...] der Wiederholung der Urzeit dient. Gerade darauf konzentrieren sich die ästhetischen Bemühungen der Indianer – oder anders ausgedrückt, sie rechtfertigen ihre ästhetische Konzentration mit der Berufung auf den mythischen Zusammenhang.

Wir sind mit dieser Definition nah an dem, was ich in dem theoretischen Teil des Aufsatzes von der Kunstauffassung des Frobenius sagte. „Kunst“ ist der materialisierte Ausdruck des spirituellen „Kerns“ einer Kultur. Und der Kern der amazonensischen Kulturen hängt mit der Einfügung in die mythisch begründete Ordnung zusammen. Wir werden aber sehen, daß dies noch nicht alles ist: Zur Ordnung gesellt sich noch ein chaotisches Element, das unsere Definition wieder relativieren wird.¹²⁶

Bezugnehmend auf die Abschwächung seiner Definition geht Münzel in einem kurz darauf folgenden Abschnitt auf individuelle visionäre Erfahrungen ein, die ebenso wie mythische Vorgaben die Kunst mitbestimmen. Anschließend fasst er beides so zusammen:

Ich frage nach dem Wesen ihrer [der Amazonas-Indianer] Kunst, und ich glaube es nicht in dieser oder jener Maskenform, nicht in einer Statistik der Ornamentmuster zu erkennen, sondern in der Dialektik von kollektiver Ordnung und individueller Vision.¹²⁷

Wenn Münzel kurz zuvor noch schrieb, dass ein Vergleich amazonensischer Kunstformen mit mittelalterlicher europäischer Sakralkunst zwar hilfreich für das Verständnis ersterer sei, aber letztlich dort an seine Grenzen gelange, wo es um die Funktion geht – die gotische Kathedrale sei ein lehrendes Zeichen für die Schöpfung, das indigene Artefakt hingegen die Wiederholung der mythischen Urzeit, ohne didaktische Absichten – dann trifft dies auf die in den Büchern veröffentlichten heutigen Zeichnungen nicht mehr zu.¹²⁸ Hier ist die Didaktik so offensichtlich, dass die Analogie tatsächlich sinnvoll erscheint. Und auch die Vorstellung einer Kunst der „Dialektik von kollektiver Ordnung und individueller Vision“ verläuft parallel zur europäischen Kunstgeschichte, in der die Unterwerfung unter Regeln und das Erweitern und Überschreiten derselben durch den Künstler die Spannung des Werkes erst erzeugte.

1.7 Grafische Muster *versus* Bild – figürliche / nichtfigürliche Zeichnung

Obwohl die Frage nach dem, was ein Bild ist, so alt ist, wie die Kunst selbst, gibt es dafür noch keine umfassende Antwort, und vermutlich kann es sie *per se* auch nicht geben. Die Frage ist ohnehin eher philosophischer und kunsthistorischer als ethnologischer Natur. So oder so steht sie im Raum und ist nicht ohne Bedeutung in Bezug auf weitere Fragen nach

¹²⁶ MÜNZEL (1988c), S. 41.

¹²⁷ Ebda., S. 50.

¹²⁸ Ebda., S. 40.

Figürlichkeit, Ästhetik und Repräsentation. Um- und Zuschreibungen des Begriffskomplexes von Kunst und Bildlichkeit finden sich in der ethnologischen Literatur *en masse*. Eine, nach der Lektüre von Vera Penteado Coelho's Aufsatz *Figuras zoomorfas na arte Waurá*¹²⁹ spontan vorgenommene Wortsammlung zeigt, wie reich der Fundus an Wörtern und Wortkombinationen in einem Text von bescheidenem Umfang ausfallen kann: *Figuren, repräsentieren, ästhetischer Ausdruck, indigene Ästhetik, künstlerische Kreationen, traditionelle Objekte, Zeichnung, Personifikation, Masken, Erscheinung, Musik, Tanz, Körperbema- lung, Federschmuck, Keramik, Holzobjekte, Zeichnungen auf Papier, Figuren in Form von Tieren, Ornament, phytomorphe Motive, Bild, Ähnlichkeit, schön, Kunst, künstlerisches Repertoire, Darsteller, Prisma der Kultur, Blick, Haut, Halskette, Sternkonstellation, geo- metrisches Motiv, Formen traditioneller Kunst, Ausdrucksform, spontane künstlerische Re- präsentation, Motivwahl, Dekoration, Malerei, Kunstobjekt, Schmuck, Ausgangsmaterial, Felszeichnungen, Symmetrie, vorhandener Raum, spielerischer Charakter, repetitive Akti- vität, Muster, Papierblatt, rhythmische Wiederholung, grafische Kunst, Formen, dekorati- ver Aspekt, kreative Kraft, menschliche Figur, Kreativität ausüben*. All diese Wörter und Formulierungen be- und umschreiben Formen künstlerischen Ausdrucks. Sie zeigen, wie reichhaltig das literarische Repertoire in Bezug auf das Feld der Kunst ist. Zum Ausdruck kommt das Konzept der Ähnlichkeit, Semantik, Spontaneität, Tradition, Geometrie, Rhyth- mik, Repräsentation, Komposition, Interpretation, der Gedanke des Schmückenden, Deko- rativen, die Rolle des Mediums und anderer Vorstellungen, die den Begriff der Kunst um- kreisen. Alle diese Kategorien sind geeignet, etwas über Kunst auszusagen und Parameter für ihre Beurteilung zur Verfügung zu stellen. Dabei unterlässt es Coelho in diesem Text, den Zweck der Kunst zu erwähnen. Einen Hinweis auf die Bedeutung und die Interpretati- on der Artefakte / Zeichnungen liefert ihr Text insofern, als Coelho die Schlussfolgerung, die Darstellung bestimmter Tiere im Bild lasse auf ihre Bedeutung für die Kultur der Waurá schließen, verneint. Stattdessen: „das Repertoire der Tiere in der Kunst enthält vor allem (allerdings nicht ausschließlich) die für die Kunst selbst wichtigen Tiere.“¹³⁰ Coelho erkennt also im Rahmen eines begrenzten Kontexts in der Auswahl der dargestellten Sujets einen rein künstlerischen Grund. Die Ambivalenz dieser Argumentation liegt im Versuch der Vermeidung des Kunstbegriffes einerseits und seiner gleichzeitigen Anwendung, wo es um den Selbstzweck der Bildsubjekte geht, andererseits. Die Auswahl der animalischen Spezies in Hinblick auf ihren Wert für die Waurá-Kunst legt nicht allein einen repräsentati- ven, sondern auch einen formalen Charakter des Kunstwerkes offen. Die abstrakten Grund-

¹²⁹ Vera Penteado COELHO (1995); *Figuras zoomorfas na arte Waurá: anotações para o estudo de uma estética indígena*, in: *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 5, São Paulo, S. 267–281.

¹³⁰ Ebda., S. 273.

elemente einer Zeichnung, aus welcher sich die figurative Repräsentation zusammensetzt, können je nach Tiergattung unterschiedliche ästhetische Aussagekraft besitzen. Vielleicht ist dies einer der Bereiche, in welchem sich Abstraktion und Figuration annähern.

Die Schwierigkeiten, Definitionen für Begriffe wie „Kunst“ zu finden, betrifft nicht nur das Feld der indigenen Kulturen: auch in der europäisch geprägten Geschichte der Kunst kam es lange vor dem *Ende der Kunstgeschichte*¹³¹ zu einer nicht enden wollenden Revision des Kunstbegriffes. Vera Coelho drückt ihre Schwierigkeit aus, den Kunstbegriff festzulegen und ersetzt diesen durch die einzelnen Kunstformen:

Es ist schwierig, „Kunst“ im Rahmen einer primitiven Gruppe zu definieren. Deshalb ziehe ich es vor, die Felder aufzuzählen, wo wir die größte Verwirklichung der Waurá im künstlerischen Sinne antreffen: Musik, Tanz, Körperbemalung, Federschmuck, Keramik, Masken [...] und neuerdings, durch die Weißen eingeführt, Zeichnungen auf Papier.¹³²

Der Kunsthistoriker Hans Belting, Autor, des Buches *Das Ende der Kunstgeschichte*, tut sich ebenfalls schwer, bei indigenen Völkern von „Kunst“ zu sprechen:

Die sogenannte Kunstgeschichte ist also eine Erfindung von begrenztem Nutzen und für eine begrenzte Idee von Kunst.

Anders gesagt, gibt es in einer Stammeskultur – ja, ich wage zu sagen – *keine Kunst*, aber nicht deswegen, weil dort die Bilder kunstlos wären. Sie sind nur nicht im Hinblick auf Kunst entstanden, sondern haben der Religion oder sozialen Riten gedient, was vielleicht bedeutsamer ist, als Kunst in unserem Sinne zu machen.¹³³

Belting dreht sich im Kreis, wenn er Bilder von Stammeskulturen zwar nicht als kunstlos bezeichnen möchte, ihnen jedoch die Absicht verwehrt, als Kunst geschaffen worden zu sein. Die Frage nach der Definition des Kunstbegriffes lässt sich nicht so leicht vom Tisch wischen, denn ihre Antwort hat ebenso auf den komplexen Sachverhalt des Figurativen / Nichtfigurativen und der bildlichen Repräsentation Auswirkung. Seine Schlussfolgerung, dass es wegen der fehlenden Intentionalität in diesen Kulturen keine Kunst gibt, ist radikal, spiegelt sich jedoch in den Worten der Ethnologin Vera Coelho wieder, welche lediglich die Felder „künstlerischer Realisation“ untersucht. „Kunst“ durch „künstlerisch“ zu ersetzen, ist auch ein Ausdruck von Hilflosigkeit. Als Ausdruck ebensolcher ist Beltings Standpunkt zu bewerten, es gäbe in der Stammeskultur keine Kunst – nicht, weil es ihr an Kunst fehle, sondern weil Bilder nicht in der Absicht entstünden, Kunst zu sein. Entsprechend dieser Behauptung, dürften beispielsweise Ikonen auch nicht als Kunst betrachtet werden. Trotzdem ist es üblich, letztere in die Geschichte der Kunst zu integrieren. Viel interessanter als die Definition von Kunst sind jedoch die Konsequenzen, die sich aus den Vorstellungen ergeben, die man sich von Kunst macht. Belting spricht explizit von Bildern und meint damit das weite Feld der Bildlichkeit. Vera Coelho spricht von künstlerischen Manifesta-

¹³¹ Hans BELTING (1983); *Das Ende der Kunstgeschichte*, München. Und: Hans BELTING (2001 [1995]); *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München.

¹³² COELHO (1995), S. 269.

¹³³ BELTING (2001 [1995]), S. 74, Hervorhebung im Original.

tionen, die neben Musik und Tanz unter anderem Körperbemalung, Masken, Keramik und Papierzeichnungen umfassen. Mit Ausnahme der Musik, kann man in allen diesen Fällen jeweils in unterschiedlichen Graden durchaus von Bildlichkeit sprechen. Ihre Ausprägungen sind jeweils Ausdruck von Kreativität und in unterschiedlichem Maße von individueller Freiheit. Betont wird von Coelho der experimentelle Charakter der unterschiedlichen Ausdrucksformen. Wenn auch die Musik nicht auf den ersten Blick auf Bildlichkeit verweist, so machen die kunstethnologischen Zuschreibungen Coelho durchaus einen Schritt auf die Musik zu, so, wenn sie von „rhythmischer Wiederholung“ spricht. Kunst, so stimmen Belting und Coelho – letztere implizit – überein, ist eine Frage der Intention des Autors. Abgesehen von der Intentionalität erfüllen die Artefakte in den Augen der beiden Wissenschaftler jedoch viele andere der Eigenschaften von Kunst. Die einfachste dieser Eigenschaften ist sicher, dass die Kreationen dem Auge des Betrachters und des Schöpfers einen Reiz bieten und es erfreuen sollen. Das Erfreuen an den ästhetischen Eigenschaften von Artefakten und Bildern betrifft ebenso Repräsentationen anthropo-, zoo- und phytomorpher Wesen wie auch geometrisch-dekorativer, rhythmisch gestalteter, scheinbar jedweder figurativer Grundlage entbehrender Muster in unterschiedlichen Zusammenhängen. Die Bruchstelle zwischen bildlicher Repräsentation und rein geometrisch-ornamentaler Muster ist meines Erachtens ein Schlüssel für das Verständnis indigener Kunst überhaupt. An dieser Bruchstelle arbeitet unter anderem die brasilianische Ethnologin Lucia Hussak van Velthem, welche sich auf die Erforschung des Kunsthandwerks der Wayana / Aparai konzentriert. Sie konnte zeigen, dass geometrische Muster nicht nur auf die auf Tierhäuten gefundenen Muster zurückgehen, sondern selbst auch die unterschiedlichsten Tierarten repräsentieren.¹³⁴ Diese doppelte Relation deckt die komplexen Abhängigkeiten scheinbar rein abstrakter Formen von figürlichen Ursprüngen auf.

Franz Boas, der die Kunst verschiedener nordamerikanischer Indianerkulturen untersuchte, wies schon 1927 darauf hin, dass bestimmte Formen, die das Resultat von Herstellungstechniken sind, sich auch in anderen Techniken durchsetzten. Als Beispiel nennt er das Flechten, welches ineinander verwobene Bänder hervorbringt, die bei einigen Kongo-Völkern dann auch bei Textilien, Hornschnitzereien und sogar bei Holzkelchen vorkämen.¹³⁵ An anderer Stelle im gleichen Buch schreibt Boas, seinen Gedanken zu diesem Thema wieder aufnehmend:

¹³⁴ Lucia Hussak VAN VELTHEM (1998); *A Pele de Tuluperê. Uma Etnografia dos Trançados Wayana*, Belém, S. 132–136. Siehe auch Lucia Hussak VAN VELTHEM (2003); *O Belo é a Fera. A Estética da Produção e da Predação Entre os Wayana*, Lissabon, S. 306–329.

¹³⁵ Franz BOAS (1927); *Primitive Art*, Oslo / Leipzig, S. 154.

As has been stated before, we find much more commonly [...] that the most highly developed art is liable to impose its style upon other industries and that mat weaving and basketry have been particularly influential in developing new forms and powerful in imposing them upon other fields.¹³⁶

Andere Einflussfaktoren, die mitunter von großem Gewicht sind, ergeben sich Boas zufolge aus der Notwendigkeit, Bildelemente an den auszufüllenden Bildraum anzupassen. Desweiteren könnten von Tieren abgeleitete formale dekorative Elemente auch dem reinen Zweck des Ornamentierens dienen und frei von Bedeutung sein.¹³⁷ Verzerrung und Abspaltung von Körperteilen könnten ebenfalls auf eine Anpassung an ein Ornament-Muster zurückzuführen sein:

The symbolic decoration is governed by rigorous formal principles. It appears that what we have called for the sake of convenience dissection and distortion of animal forms, is, in many cases, a fitting of animal motives into fixed ornamental patterns.¹³⁸

Hier tut sich eine Diskussion auf, die geeignet ist, Verwirrung zu stiften. Dabei geht es darum, ob geometrische Formen Symbol tragende zoomorphe Elemente sind oder ob animalische Elemente in Wirklichkeit von Symbolik befreite Ornamente darstellen. Boas schlug letzteres in einigen Fällen vor. Van Velthem weist darauf hin, dass geometrische Muster in der Flechtkunst der Wayana Tiere symbolisieren. Wie findet man heraus, ob es sich hierbei wirklich um Symbolik oder lediglich um Zuschreibungen handelt, die einem interpretativen Hang geschuldet sind? Vielleicht ist es unmöglich diese Unterscheidung vorzunehmen, und vielleicht treffen beide Alternativen gleichzeitig zu. Wenn dies so ist, müssen Figürlichkeit und Nicht-Figuratives vielmehr als Tendenzen und Potentiale betrachtet werden, weniger als entgegengesetzte Konzepte. Unter diesem Aspekt verliert die Vorstellung einer Kategorisierung in figurative / nichtfigurative Kunst bei indigenen Kunstwerken an Bedeutung. An ihre Stelle (der Kategorisierung) tritt eine andere Einordnung, die Boas angedeutet hat, indem er von Tieren abgeleitete formale Elemente als der Ornamentik zugehörig betrachtete. Eine Untersuchung der zum Dekorativen und zum Erzählen / Repräsentieren strebenden Elemente einzelner Werke eröffnet Perspektiven, die es erlauben, differenziertere Modelle zu entwickeln. Daher muss man sich auch die Frage stellen, ab welchem Moment ein Ornament beginnt, etwas darzustellen, zu repräsentieren und ab welchem Moment ein figuratives Element beginnen kann, rein dekorative Funktionen zu übernehmen. Muster der Körperbemalung, Keramik und Flechtkunst, die lediglich aus Punkten, Linien, Kreisen und Rechtecken bestehen, evozieren vermutlich automatisch Formen der Natur und der eigenen Kultur. Das Interpretieren liegt in der Natur des Menschen selbst. Franz Boas erwähnt diesbezüglich Wolken-, Stein- und Felsformationen sowie Sternkonstellatio-

¹³⁶ BOAS, S. 182.

¹³⁷ Ebda., S. 263–280.

¹³⁸ Ebda., S. 280.

nen, die vom Menschen auch in der westlich-abendländischen Kultur seit jeher semantisch ausgelegt werden.¹³⁹ Auf die Macht der assoziativen Kraft macht auch Horst Bredekamp in seiner Theorie vom Bildakt mit seinem Hinweis auf Lukrez aufmerksam.¹⁴⁰ Bredekamp zeigt mit den Worten Lukrez', dass Menschen gar nicht anders können, als in den Dingen etwas zu sehen, was ihrer eigenen Vorstellungswelt entspringt. Auch eine gewissermaßen umgekehrt gedachte Bewegung des Assoziierens erscheint möglich: etwa ein bewusstes Abstrahieren und Reduzieren auf charakteristische Züge beobachteter Objekte, Tiere und Pflanzen und das abschließende Kondensieren im abstrakt-geometrischen Muster. Pima Cleuzael hat während eines Workshops im Dorf Flechal Elemente der Körper- und Gesichtsbemalung wiedergegeben (siehe Abb. 11). Die nummerierten Muster sind mehr oder weniger evokativ und die von Pima genannten Erklärungen nur bedingt nachvollziehbar. Tatsächlich kann der Außenstehende nicht erkennen, ob die Bezeichnungen von Anfang an zu den Mustern gehörten, oder ob sie spätere Interpretationen sind. Ich betrachte daher die geometrischen Muster *a priori* als abstrakt, auch wenn sie semantisch dotiert sind. Muster, die heute von der eigenen Gruppe nicht als symbolisch interpretiert werden, können früher ebenso gut mit Tiersymbolik besetzt gewesen sein. Das Transferieren von Bedeutung ist ebenso ein kreativer Prozess wie die Schaffung der Muster selbst.

Vera Penteado Coelho machte sich ebenfalls Gedanken über den symbolischen Gehalt geometrischer Motive. Sie merkt an:

Eine der Schwierigkeiten, die in früheren Forschungen vorgefunden werden, liegt genau darin, Bedeutung und symbolischen Gehalt zu suchen, ausgehend von der Annahme, dass Bedeutung und symbolischer Gehalt immer existieren.

Aber, ist es wirklich so, dass [diese] immer existieren?

Einige Forscher, zu denen ich mich zähle, glauben dies nicht.

Herschell Chipp, beispielsweise, stellt Folgendes klar: „von den Steinen kritisierte vor mehr als einem halben Jahrhundert die Forscher wegen ihres, wie er es nannte, exzessiven Bemühens, in übertriebener Weise den Symbolismus in der primitiven Kunst zu interpretieren und in seinem Werk hob er die Rolle des ästhetischen Vergnügens bei den primitiven Kulturen hervor“ [...] ¹⁴¹

Weiter unten folgert die Autorin:

Die geometrischen Motive der Uaurá-Kunst scheinen vielmehr formale Übungen zu sein als Botschaften mit expliziter Bedeutung. Der Fakt, dass die Mehrzahl der Motive Namen von Tieren bekommt, hat keine größeren Implikationen als die der Anspielung auf geometrische Aspekte der Natur, und mnemonischer Ressourcen um die Visualisierung und das Erlernen des dekorativen Systems zu vereinfachen. Die Beziehung zwischen diesen Motiven und den Tieren, die sie darzustellen scheinen, ist sehr flüchtig. ¹⁴²

Den Aussagen ist zu entnehmen, dass Coelho nicht davon auszugehen scheint, dass die Ursprünge der geometrischen Muster der Fauna entnommen sind. Ihr zufolge dienen die heu-

¹³⁹ BOAS, S. 119f.

¹⁴⁰ BREDEKAMP, S. 318f. Siehe dazu auch das Zitat von Bredekamp auf S. 11 dieser Arbeit.

¹⁴¹ Vera Penteado COELHO (1993); *Motivos Geométricos na Arte Uaurá*, in: dies. (Hg.); Karl von den Steinen: *um Século de Antropologia no Xingu*, São Paulo, S. 594.

¹⁴² Ebda., S. 603.

te üblichen Bezeichnungen lediglich dem Erlernen der formalen Elemente und einem Vergleich mit der Natur. Obwohl die Möglichkeit besteht, dass beide Konzepte – die Zuschreibung aus pragmatischen Erwägungen und die Entstehung geometrischer Motive auf der Grundlage von Tiersymbolik – Hand in Hand gehen, begeben sich doch in den Bereich des Spekulativen, mit dem Gedanken, dass die Entdeckung des grafischen Abstraktionsprozesses (ausgehend vom repräsentierenden Motiv) ein ästhetisches Vergnügen ausgelöst und dies wiederum zu einer Verselbstständigung abstrakter Formen geführt haben könnte. In der Folge könnten indigene Künstler nach und nach die repräsentierenden Tendenzen zu Gunsten der abstrahierenden Formen aufgegeben haben, weil ihnen letztere größeres Vergnügen bereiteten.

Die Auseinandersetzung kreist hier um das Gegensatzpaar Repräsentation / grafische Abstraktion. Während bei der repräsentativen Darstellung der Versuch an erster Stelle erscheint, das Bildobjekt charakteristisch und für den Betrachter erkennbar zu gestalten, so werden beim grafischen Abstrahieren mithilfe von Grafismen die ursprünglichen Objekte verschleiert, abstrahiert, zugunsten der elementaren Elemente Punkt, Linie und Fläche.

Eine frühere gängige Lesart der Entwicklung der Kunst in Südamerika entwirft jedoch ein völlig anderes Bild, welches die dekorativen Künste und einfachere Formen von Repräsentation als minderwertig betrachtet:

Die Informationen über die großen südamerikanischen Künste sind untrennbar mit der Archäologie verbunden, weil die am weitesten entwickelten Zivilisationen des Kontinents weithin und vollständig durch die iberischen Eroberungen ausgelöscht wurden, vor allem hinsichtlich ihrer intellektuellen, ästhetischen und religiösen Aspekte. Die Konsequenz ist, dass alle schönsten Produkte der indigenen Kunst des Kontinents prähistorisch sind. Die niederen oder bescheidenen Künste überlebten bei einigen der weniger [den Europäern] ausgesetzten Stämmen und konnten so zur Sphäre des Ethnologen gelangen.¹⁴³

Glücklicherweise wird zumindest ein Teil der hier geäußerten Ansicht heute nicht mehr geteilt, nämlich die Auffassung, dass nach der Auslöschung vieler Indianervölker durch Spanier und Portugiesen heute nur noch „niedere oder bescheidenere Künste“ übriggeblieben sind. Der zweite Teil betrifft ein implizites Konzept der Entwicklung, welches von einem hierarchischen Stufenmodell der Künste ausgeht. Ganz unten stünden beispielsweise südamerikanische indigene Völker des Tieflandes, die keine nennenswerten repräsentativen Kunstformen entwickelt hätten. Ganz oben stünden die Maya, die der Autor mit dem Ägypten der Antike und der Chinesischen Kunst vergleicht.¹⁴⁴ Dieses hierarchische Modell muss, wenn schon nicht gänzlich verworfen, zumindest überdacht werden. Geometrische

¹⁴³ Alfred Louis KROEBER (1986); *Arte Indígena da América do Sul*, in: Berta G. RIBEIRO (Hg.); *Arte Índia* (=Suma Etnológica Brasileira, Vol. 3), Petrópolis, S. 66. Hierbei handelt es sich um die portugiesische Übersetzung des Originalaufsatzes von 1959 von Kroeber aus dem *Handbook of South American Indians*: Alfred Louis KROEBER (1963); *Esthetic and Recreational Activities – Art*, in: Julian H. STEWART (Hg.); *Handbook of South American Indians* (=Handbook of South American Indians, Vol. 5), New York, S. 411–492.

¹⁴⁴ KROEBER, S. 65.

Motive können und sollten als bewusste Wahl, und nicht als untere Stufe einer Entwicklungspyramide wahrgenommen werden. Die Holzspielzeuge zahlreicher indigener Völker – sowohl Maxakali als auch Kanamari und Deni fertigen Tierfiguren aus Holz – sind ein Indiz für die Kenntnis der figurativen Repräsentation. Dennoch ist das Interesse für geometrische Motive, vor allem in Keramik und Körperbemalung, größer. Auch einige der heute existierenden Völker besitzen eine kontinuierliche Tradition offensichtlich figürlicher Darstellungen. Als Beispiel wären hier Statuetten der Karajá und die Masken vieler amazonen-sischer Ethnien zu nennen. Insgesamt wurden diese Darstellungen aber in der Ethnologie zunächst weniger beachtet, was sich auch in dem klassischen Überblicks-Aufsatz von Alfred Louis Kroeber (1959) zeigt, der sogar fragt, warum der figurative Impetus der anthropomorphen Darstellungen der Marajó- und Santarém-Kulturen (bis zum 14. bzw. 17. Jh.) verschwunden sei. Statt der Frage nach der formalen Figuration als Repräsentationsform kann auch auf einer semantischen Ebene nach Repräsentation von anthropo- und zoomorphen Repräsentationen gefragt werden. Die Wayana und Aparai, die in den Reservaten Tumucumaque und Rio Paru D’Este im äußersten Norden des Bundesstaates Pará, nahe der Grenze zu Suriname, leben, geben künstlerische Motive mit Hilfe von Web- und Flechttechniken wieder. Diese Motive werden mythologisch auf die Riesenschlange *Tuluperê* zurückgeführt, wie Lucia Hussak van Velthem in ihrem Buch *A Pele de Tuluperê* erläutert. Die Überlieferung der Wayana und Aparai berichtet davon, dass es eine Riesenschlange gab, welche auf ihrer Haut eine Vielzahl kunstvoller Muster trug. Die Menschen töteten die Schlange und gelangten dadurch in den Besitz der Musterkunst, die bis heute angewendet wird.¹⁴⁵

Die Maxakali besitzen rituelle Pfähle, die den zentralen Dorfplatz zieren und sich vor einem Zeremonienhaus befinden. Die Pfähle, „Mĩmãnãm“ genannt, sind mit roter und schwarzer Farbe bemalt. Neben geometrischen Mustern finden sich auch Darstellungen der wichtigsten Tiergeister, Fledermaus, Jaguar, Gürteltier, Krokodil, Wasserschwein, Fisch und Vogel, sowie von Sonne und Mond (Abb. 12). Die Maxakali sagen, dass die Muster, ebenso wie die Repräsentationen von Geistern und Gestirnen vom Fledermaus-Geist gemalt werden.¹⁴⁶ Demzufolge verdanken auch die Maxakali künstlerische Darstellungen nicht-menschlichen Wesen. Die rituellen Pfähle sind ein unbeständiges Zeugnis. Wie Körper- und Gesichtsbemalung sind auch sie ephemere. Die Darstellungen auf den *Mĩmãnãm* verblassen nach einigen Monaten. Die Pfähle werden im Zusammenhang mit den zugehörigen Ritualen immer wieder erneuert. In freien Zeichnungen werden am häufigsten die *Mĩmãnãm* als Symbol der Maxakali-Kultur dargestellt. Fast ebenso häufig folgen Zeich-

¹⁴⁵ Siehe VAN VELTHEM (2003), S. 292–296 und VAN VELTHEM (1998), S. 119–131.

¹⁴⁶ Isael Maxakali in einem Interview, Aldeia Verde, März 2009.

nungen der Fledermausgeister. Die *Mĩmĩnĩm* als Objekte sind ebenso wie die Haut der Riesenschlange bei den Wayana / Aparai ikonische Bildwerke.

Vorläufig gelange ich zu dem Schluss, dass das Repräsentieren von Tieren und Menschen auf einem zweidimensionalen Medium (einschließlich des menschlichen Körpers sowie der Außen- und Innenseiten von Vorratsbehältern und Kochutensilien) bei einem Großteil der heute noch existierenden Völker nicht auf das nötige Interesse stieß und diese ihre Aufmerksamkeit den zum Teil äußerst komplexen geometrisch-grafischen Mustern widmeten, deren Semantik wiederum zum Teil auf Tiersymbolik zurückgeht. Durch die Situation des Kontakts mit der neobrazilianischen Bevölkerung und insbesondere Ethnologen war es möglich und schließlich notwendig geworden, auf einer bildlichen Ebene über die eigene Kultur zu reflektieren, mythische Themen festzuhalten und multiple Facetten des eigenen Kosmos abzubilden. Die Idee der Autoaffirmation mithilfe von figurativen Zeichnungen in Büchern spielt heute, im konstanten Austausch mit der umgebenden Bevölkerung und in der Repräsentation der Völker in Universitäten und Hochschulen, eine entscheidende Rolle. Zuvor war möglicherweise die Abstraktion interessanter und reizvoller weil intellektuell herausfordernder, spielerischer und mehr die Vorstellungskraft anregend. In diesem Sinne ist die bildliche Repräsentation als Konkretisierung semantischer Konzepte eher als eine Reduktion der Phantasie zu verstehen, die sich in komplexen geometrischen Formen besser ausdrücken konnte als im Abbilden der Natur. Wenn man bereit ist, die bildliche Repräsentation in der westlichen Welt seit dem ausgehenden Mittelalter und dem Beginn der Renaissance als Ausdruck einer naturwissenschaftlich geprägten und monopolisierten Weltansicht zu interpretieren, dann können die geometrischen Muster auf einem Korb der Wayana im Norden Brasiliens als Wissenschaft der Wayana verstanden werden, die nicht monopolisiert ist und mannigfaltige Ausprägungen besitzt. Insofern ist die Einführung der Zeichnung auf Papier vielleicht weniger als eine Novität zu verstehen, sondern vielmehr als die Wahl einer Alternative für eine unbekannte Dauer. Fenelon Costa zeigte in ihrem Artikel *O Sobrenatural, o humano e o Vegetal* Bildbeispiele, welche auf die Beschäftigung mit dem Fremden hinweisen. Dies bezieht sich jedoch nicht nur auf Weiße, sondern auch auf fremde Stämme und ausgegrenzte Mitglieder der eigenen Gruppe (Abb. 13).

Die Ästhetisierung der materiellen Kultur durch geometrische Muster spricht eher für einen bewussten Verzicht auf arbiträre bildliche Repräsentationen zoo-, anthropo- und phytomorphen Lebens und im Gegenzug für die Entscheidung für eine evolutionäre¹⁴⁷ Entwicklung sich verselbständigender abstrakter Formen. Die neuerliche Entscheidung für eine Form der bildlichen Erzählung ist Ausdruck der Experimentierfreude indigener Künst-

¹⁴⁷ „Evolutionär“ ist hier im Sinne eines komplexen Ablaufs von Anpassungsprozessen gemeint, welcher nicht ausschließlich in eine einzige Richtung verläuft.

ler, die auf diese Weise mit der westlich geprägten Umwelt in einen kreativen Dialog treten und – Ausdruck des modulierenden Charakters indigener Kunst – diesbezüglich immer wieder Anregungen auf künstlerisch-technischer Ebene wünschen.

Vera Penteado Coelho wies, bezugnehmend auf ähnliche Überlegungen bei Karl von den Steinen, auf Folgendes hin:

Von den Steinen war [...] bemüht, das, was er als „Stilisierung“ auffasste, zu verstehen. Das heißt, wie figurative Motive mit dem Lauf der Zeit abstrakt, geometrisch werden. Eine der größten Schwierigkeiten seiner Theorie bestand darin, die Koexistenz figurativer und geometrischer Motive im selben Stamm zur gleichen Zeit zu erklären.

Wie jeder authentische Wissenschaftler war er selbst perplex angesichts der künstlerischen Manifestationen der Indianer vom Oberlauf des Xingu und er gab schließlich seine Idee auf, dass die geometrischen Formen das Produkt einer fortschreitenden Stilisierung seien. Nachdem er die Forschungen von Max Schmidt kennengelernt hatte, stimmte er letzterem zu und fand, dass die geometrischen Motive das Resultat technischer Gegebenheiten seien, vor allem des Flechtens [...].¹⁴⁸

Auch Franz Boas, der weiter oben angeführt wurde, war wie von den Steinen der Meinung, dass die Technik des Flechtens Auswirkungen auf die Entwicklungen abstrakter Motive hatte. Die Frage ist, ob es tatsächlich einen Widerspruch zwischen einer schrittweisen, manchmal vielleicht auch abrupten Entwicklung hin zur Geometrie und Abstraktion und dem gleichzeitigen Ausüben figurativer Kunst gibt. Es kann sich nämlich auch um zwei Stränge handeln, gewissermaßen nebeneinander herlaufende Tendenzen. Die den technischen Gegebenheiten des Flechtens unterliegenden Veränderungen der figurativen Motive können durchaus der Auslöser für den Beginn eines Abstraktionsprozesses gewesen sein und gleichzeitig das ästhetische Interesse an geometrischen Formen geweckt haben.

Coelho bezieht sich ausdrücklich auf die Waurá, bei denen sie lange geforscht hat. Sie gibt nicht vor, im Sinne einer universalen ethnologischen Theorie über geometrische Muster zu sprechen. Dies betrifft gleichermaßen die symbolischen Zuschreibungen der Muster durch Forscher und Indianer. Selbst innerhalb des Systems der materiellen Kultur der Waurá relativiert Coelho ihre Aussage bezüglich der Abwesenheit von Bedeutung in den Motiven.¹⁴⁹

In eine andere Richtung gehen Überlegungen von Ulrike Prinz, die in der Nähe der Bildakttheorie angesiedelt sind und auf eine Funktion des Ästhetischen verweisen.¹⁵⁰ Demzufolge verbirgt sich in der Ästhetisierung von Objekten und in grafischen Mustern die Kraft zur Transformation und Metamorphose. So versteht sie einerseits die gefährliche oder aber schützende Wirkung von Mustern auf ihre schauenden Betrachter.¹⁵¹ Zum anderen erkennt sie in der Verschönerung der Objekte eine Effizienzsteigerung ihrer Funktio-

¹⁴⁸ COELHO (1993), S. 593.

¹⁴⁹ Ebda., S. 603. Vera Coelho bezieht sich auf Musikinstrumente, die Fisch-Symbolik enthalten, und von ihr in dem hier angegebenen Artikel bewusst außer Acht gelassen und nicht besprochen werden.

¹⁵⁰ Ulrike PRINZ (2001); La metamorfosis como principio estético, in: *Bulletin der Schweizerischen Amerikanisten-Gesellschaft* 64–65, Genf, S. 161–167.

¹⁵¹ Ebda., S. 164.

nen.¹⁵² Auch wenn Prinz zurecht auf die Unterschiede zwischen den Künsten der indigenen Völker beider Amerikas und der westlichen Kunstauffassungen hinweist,¹⁵³ so gerät doch die Metamorphose als bildaktives Moment zum verbindenden Element von indigenen Kunstformen und westlichen bildenden Künsten, deren Bilder nie aufhörten, wirkmächtig zu sein.

Prinz sieht auch noch darin eine Funktion der verschiedenen Formen der Kunst, dass diese bei der Überwindung einer Urangst helfen.¹⁵⁴

1.8 Strömungen der Kunstethnologie / *Antropologia Estética*

In diesem Abschnitt sollen anhand einiger ausgewählter Beispiele Tendenzen und Positionen innerhalb der Kunstethnologie veranschaulicht werden. Keineswegs wird eine umfassende Darstellung angestrebt.

Die Auseinandersetzung mit Zeichnungen und in einem weiteren Sinne mit materieller indigener Kultur steht häufig unter bestimmten Vorzeichen, welche Interessenschwerpunkten entsprechen. Innerhalb eines Aufsatzes oder eines umfangreicheren Textes können durchaus verschiedene Tendenzen hervortreten und sich ergänzen. Es handelt sich um immer wiederkehrende Grundfragen, die aufgrund der Wiederholung Aufmerksamkeit hervorrufen. Drei wesentliche Ansätze sollen hervorgehoben werden.

- 1) Erforschung der Entwicklung der Zeichnungen erfolgt mit Einbeziehung von Fragen nach Traditionslinien und Kontinuitäten.
- 2) Zeichnungen dienen als Aussagen zur aktuellen Situation, zum Weltbild und als Illustration politischer Absichten. Zudem werden sie als Informationsquelle befragt.
- 3) Zeichnungen werden aus künstlerisch-kreativer Motivation heraus interpretiert.

Im Folgenden sollen Autoren mit ihren Texten in Bezug auf die drei erwähnten Tendenzen besprochen werden. Einige Texte weisen verschiedene Perspektiven auf. Daher kann keine absolute Trennung zwischen den Texten vorgenommen werden.

1.8.1 Egon Schaden

Egon Schaden widmet sich in seinem Aufsatz *Desenhos de Índios Kayová-Guarani* von 1963 Zeichnungen des im Aufsatztitel genannten Indianervolkes. Seine Erläuterungen rechne ich im Wesentlichen dem unter „1)“ beschriebenen **Forschungsansatz** zu – dem

¹⁵² PRINZ (2001), S. 165.

¹⁵³ Ebda., S. 165.

¹⁵⁴ Prinz führt den deutschen Philosophen Hans Blumenberg an, der von „Urangst“, „Furcht“ und dem „Furchtbaren“ spricht. PRINZ (2001), S. 164. Auch für Aby Warburg war Angst ein wesentliches Movens. So sieht Horst Bredekamp in der „Überwindung der Angst als Ziel der Bildproduktion [...] das Lebensthema von Aby Warburg“, BREDEKAMP, S. 293.

Ergründen von Traditionen, Entwicklungen und Kontinuitäten. Er gab die von ihm beschriebenen Zeichnungen (Abb. 14, 15) selbst in Auftrag:

Meinen Vorschlag aufgreifend zeichnet Miringuasú [...] in überaus primitiver Weise die Figur unzähliger Tiere: Schlange, Jaguar, Emu, Rotschnabeltinamu usw. All dies so rudimentär gekritzelt, dass niemand in ihnen das Bild der zahlreichen repräsentierten Wesen erkennen würde.¹⁵⁵

Bis zu einem gewissen Punkt sprechen die Beispiele jedoch für sich. Ohne dass sie je zu schreiben gelernt, ohne jemals in ihrem Leben gezeichnet zu haben, haben die Töchter von Paí Chiquinho es geschafft, mit Papier und Bleistift etwas auszudrücken, was tief in ihrer Seele lag. Für sie, wie für die Bekannten im Dorf, war die ästhetische Botschaft vor allem eine religiöse Botschaft. Sie konnten sie meisterhaft übermitteln.¹⁵⁶

Schaden verdeutlicht, dass die Zeichnung für die von ihm besuchten Kayová-Guarani ein Novum darstellt. Die Einordnung in die Tradition ist hiermit erfolgt. Im weiteren Textverlauf erwähnt er erneut die fehlende grafische Überlieferung der Ethnie. Er ordnet die Zeichnungen einem rudimentären Entwicklungsstand zu, geht also von einem Anfangsstadium des Zeichnens aus. Obwohl Schaden die „Primitivität“ der angefertigten Bilder betont, scheint er dennoch große Achtung vor den Zeichnern und ihren Werken zu empfinden. Dies wird in dem Ausdruck der „meisterhaften“ Übermittlung deutlich. Auch wenn er die Ergebnisse nicht explizit als „Kunst“ bezeichnet, machen doch seine einführenden Worte über das Verständnis der Kunst indigener Völker deutlich, dass ihn die Zeichnungen der Kayová-Guarani als künstlerisches Phänomen interessieren. Der Kunstdiskurs spielt in den Debatten der Kunstethnologie eine bedeutende Rolle. Die Frage, ob Indigene kollektive oder individuelle Kunst schaffen, ist geradezu klassisch, und Schaden beantwortet sie zugunsten der Kollektivität, auch wenn er dem Künstler seinen individuellen Ausdruck zugesteht:

Um die Kunst eines primitiven Stammes zu verstehen, ist es wichtig, sich die grundlegende, oft vergessene Wahrheit vor Augen zu halten, dass jede künstlerische Manifestation durch Ausrichtung und Normen der jeweiligen Kultur wie durch die Persönlichkeit des Künstlers bestimmt wird. Letzterer wird seinerseits von den kulturellen Erfahrungen sowie den Repräsentationen und Werten der Gesellschaft geprägt. Entsprechend ihrer besonderen Charakteristika begrenzen die verschiedenen Kulturen – mal mehr, mal weniger – die Freiheit des Künstlers. Je nachdem, auf welche Weise eine ästhetische Aufgabe gelöst wird, drängen sich ihm traditionelle Schemata auf. Darüber hinaus muss er immer mehr oder weniger treuer Interpret des besonderen Lebensstils seiner Gruppe und der Probleme, die sie beschäftigen, sein. Trotz dessen soll man nicht denken, dass der primitive Künstler nicht dazu in der Lage sei, in den Arbeiten, die er hervorbringt, seine individuellen Erfahrungen zu übersetzen und mit ihrer Hilfe sein Talent und seine Fähigkeiten zum Ausdruck zu bringen.¹⁵⁷

In der Literatur zu Zeichnungen wird weitaus seltener über das Gegensatzpaar kollektiv / individuell geschrieben. Dies mag zum einen daran liegen, dass das Medium als westlich angesehen und damit *per se* als von Individualität geprägte Gattung beurteilt wird. Zum anderen wird die individuelle Komponente, die sowohl im Kunsthandwerk als auch in der

¹⁵⁵ Egon SCHADEN (1963); *Desenhos de Índios Kayová-Guarani*, in: *Revista de Antropologia* Vol. 11, Nr. 1 u. 2, São Paulo, S. 81.

¹⁵⁶ Ebda., S. 82.

¹⁵⁷ Ebda., S. 79.

neueren Zeichnung zum Ausdruck kommt, kaum noch von einem Ethnologen angezweifelt. Dadurch wird die Polemik entschärft und die Autoren können sich so anderen Fragen widmen. Schaden hingegen sah sich noch einem anderen Publikum gegenüber, welches lediglich westliche Begriffe von Autorschaft und Individualität vor Augen hatte und daher in der indigenen Kunst nur Kollektivität erkannte. Seine Bewertung der Zeichnungen als „meisterhaft“ steht scheinbar im Widerspruch zu der von ihm konstatierten „Primitivität“ und der Charakteristik des „Rudimentären“. Die Auflösung dieses Widerspruches, sofern es sich tatsächlich um einen handelt, liegt in der Beschreibung des ganz und gar nicht zögerlichen, sondern unmittelbaren Umgangs mit den Zeichenmaterialien. Rudimentäres und Primitives, wie es Schaden begreift, schließen Meisterschaft nicht aus. Meisterschaft liegt demnach im selbstbewussten Anwenden der künstlerischen Mittel durch die Künstler und nicht so sehr im Urteil eines westlichen Betrachters. Ebenso wenig sieht Schaden die künstlerische Qualität durch fehlende zeichnerische Tradition gefährdet. Allein das Vorhandensein tief liegender Eindrücke reiche bereits aus, um die vorhandene Kunstfertigkeit hervorzulocken.

Was die **zweite Strömung der Kunstethnologie**, unter „2)“, betrifft, so geht Schaden freilich von der Prämisse aus, dass die Zeichnungen als Aussagen über die Kosmologie gewertet werden müssen. Schaden erläutert die Zeichnungen auch interpretierend und versucht ihren thematischen Gehalt zu analysieren, da er überzeugt ist, dass hier religiöse Botschaften übermittelt werden. Das eigentlich Erstaunliche an seinem Text ist jedoch die Deutung der Entstehung der Bilder aus einem scheinbar künstlerischen Nichts heraus.

1.8.2 Rosza W. Vel Zoladz

Ganz im Gegensatz zu den von Schaden als künstlerisch arm beschriebenen Kayová-Guarani sind die Karajá für ihre reiche künstlerische Tradition bekannt, besonders in Form von kleinen Keramikplastiken, im Portugiesischen „bonecas“ („Puppen“) genannt. Rosza Vel Zoladz befasste sich 1987 in ihrem Buch *Desenhos espontâneos Karajá* mit spontan entstandenen Zeichnungen, welche ihre Kollegin Maria Heloisa Fenelon Costa in den Jahren 1957 und 1979/80 gesammelt hatte.¹⁵⁸ Zoladz nutzte den zeitlichen Abstand der Grafiken um eine Gegenüberstellung vorzunehmen. Ihre Ausführungen lassen über weite Strecken die Absicht erkennen, Entwicklungen zu verdeutlichen, weshalb ich ihre Arbeit in die unter „1)“ aufgeführte **Kategorie der Forschungsansätze** einordne. Unter Verwendung von Formanalysen gelingt ihr ein stilistischer Vergleich. Die Autorin schreibt den früheren Zeichnungen einen Ausdruck größerer Verbundenheit mit traditioneller Formensprache zu,

¹⁵⁸ Rosza W. Vel ZOLADZ (1987); *Desenhos Espontâneos Karajá*, Rio de Janeiro.

während die späteren Darstellungen schon deutlicher den Einfluss der westlichen und den Verfall der indigenen Kultur zeigten. Die minutiösen Analysen lassen erkennen, dass Zoladz sich an der Formanalyse Wölfflins orientiert. Ganz offensichtlich arbeitet sie sich an seinen Konzepten von Barock und Renaissance ab. Im Gegensatz zu Wölfflin nutzt Zoladz die beiden Begriffe aber nicht als Gegensatzpaar. Es geht ihr nicht um eine Gegenüberstellung von gegensätzlichen Stilelementen. Vielmehr konnotiert sie Zeichnungen zum Teil als barock mit renaissancehaften Einflüssen. Das Fehlen der Abbildungen macht ihre Erläuterungen leider nur wenig nachvollziehbar. Dies gilt auch für die Gesamtheit ihrer formalen Analysen, welche die Zeichnungen bis ins äußerste Detail beschreiben. Diese Detailliertheit bringt dem Leser kaum einen Nutzen, da es an Bildbeispielen mangelt. Die wenigen Bildtafeln entsprechen in keinem einzigen Fall den besprochenen Zeichnungen. Nichtsdestotrotz lassen verallgemeinerte Aussagen der Autorin in Verbindung mit den wenigen Bildbeispielen durchaus eine Veränderung in der Bildsprache der Karajá erkennen. Man kann bei den älteren Darstellungen von einem größeren Abstraktionsgrad sprechen, während die neueren Zeichnungen einen größeren Realismus erkennen lassen.¹⁵⁹ Das Konzept, mithilfe detaillierter formaler Analysen Traditionslinien, Kontinuitäten und Transformationen offenzulegen, ist offensichtlich und dient dem wesentlichen Grund, mehr über die indigenen Kulturen zu erfahren. Sie selbst sieht also in ihrer Forschung vor allem die unter „2)“ **aufgeführte Aufgabe der Kunstethnologie** als relevant an. Mit den Worten der Autorin:

Die spontanen indigenen Zeichnungen erfüllen unschätzbare Funktionen für das Wissen um relevante Probleme, welche diese Völker betreffen, indem sie in den Themen die Bedeutung der traditionellen Kultur und die auftretenden Transformationen zeigen, welche aus dem interethnischen Kontakt resultieren. [...] die von den Karajá erlebte Situation wird in der Sammlung von Zeichnungen auf Papier betrachtet [...] und hier untersucht. Dies erlaubt das Begleiten der Auswirkungen der Desorganisation – hervorgerufen durch die Welt der Weißen – auf eine bestimmte Gesellschaft, welche nach einem geeigneteren Zusammenleben mit der Zivilisation trachtet.¹⁶⁰

Unabhängig von formalen Gesichtspunkten und stilistischen Vergleichen steht bei der Autorin der Inhalt der Zeichnungen im Vordergrund. Diese dem **semantischen Forschungskomplex** unter „2)“ zuzuordnende Intention steht zwar am Beginn der Arbeit von Zoladz, ihrem ausdrücklichen Ziel, einer Auslegung der Zeichnungen hinsichtlich der Konflikte der Karajá-Gesellschaft kommt sie jedoch kaum näher. Zoladz zufolge werden die Konflikte

¹⁵⁹ ZOLADZ, S. 53, 101. Hier spricht Zoladz von geometrischen Formen, die vor allem in den früheren Zeichnungen vorherrschten. An anderer Stelle schreibt sie, dass neben dem höheren Abstraktionsgrad der Zeichnungen, die zwischen 1957 und 1960 entstanden, auch noch die den dargestellten Tänzern innewohnende Dynamik zum Ausdruck kam, während in den neueren Zeichnungen um 1979/80 zwar eine realistischere Darstellung überwiege, diese jedoch mit einer fehlenden Dynamik verbunden sei. S. hierzu ZOLADZ, S. 108. Die Autorin geht weiterhin davon aus, dass sich der neuere Repräsentationsmodus mit dem Wunsch der Künstler verbindet, sich mit den Zeichnungen auf die neobrasilianische Kultur einzulassen und die Perspektive letzterer einzunehmen. Siehe hierzu ZOLADZ, S. 112f.

¹⁶⁰ Ebda., S. 1.

gerade dadurch sichtbar, dass sie in den Zeichnungen abwesend sind.¹⁶¹ Die Autorin versucht, Spannungen und Kontroversen mithilfe von Stilvergleichen und anhand der Beschreibung des Verhältnisses von Form und Inhalt zu erläutern:

[...] der Zeichner zeigt deutlich, dass sich in jener lebenden Spezies der Natur eine ästhetische Erfahrung außerhalb der indigenen Gruppe manifestiert. Dies führt dazu, dass der Betrachter [diese Erfahrung] in Charakteristika wahrnimmt, welche ein neues kulturelles Muster verbreiten, welches unabhängig von den Vorlieben der Indigenen für dieses Thema ist.¹⁶²

Hier erkennt man, dass die Autorin das Ziel verfolgt, die Zeichnung so zu interpretieren, dass sie als Symbol für die Veränderung der Karajá-Gesellschaft gelesen werden kann. Besonders das Verhältnis der Karajá zur Natur, welches durch den Einfluss der neobrasilianischen Gesellschaft gestört wurde, sei in den Zeichnungen thematisiert und dokumentiert worden.¹⁶³ An dieser Stelle ist jedoch Kritik angebracht, denn, selbst wenn Zoladz' Interpretation richtig ist, so fällt es trotz der formalen Analyse, die sie vornimmt, schwer, diese nachzuvollziehen, nicht zuletzt aufgrund der fehlenden Abbildungen. Zoladz' Auslegung wirkt höchst spekulativ:

Die erwachsenen Zeichner [...] decken im Grafismus die abgebrochenen Beziehungen [...] zur Natur auf; sie vermitteln im Wortsinne den Eindruck einer bei den Karajá hervorgerufenen Erschöpfung in Bezug auf ihre Verbindungen mit der Tierwelt. Diese [Verbindungen] erwiesen sich mit der Anwesenheit der Zivilisierten auf ihrem Land, welche die Vogelwelt bedrohen, als schwierig.¹⁶⁴

Zoladz schließt aus den Veränderungen der Bilder auf eine veränderte Beziehung der Karajá zur Natur. Diese Schlussfolgerung ergibt, wenn man Zoladz' Buch als literarisches Werk betrachtet, durchaus Sinn. Aber die Frage, ob die Art der Darstellung nicht auch andere, rein formale, Ursachen haben könnte, die möglicherweise in einem veränderten Repräsentationsmodus begründet sind, liegt erst einmal näher und würde auch Zoladz' eigenem impliziten Anspruch, der Beschäftigung mit formalen künstlerischen Fragen, gerechter.

In einem anderen Abschnitt erläutert Zoladz eine künstlerische Ausdrucksform, die eine Bestandsaufnahme der Karajá-Kultur schafft, welche sich aber m. E. als Trugbild herausstellen könnte, da ihre Inhalte eher der Vergangenheit des Volkes zuzurechnen sind:

In vielen Aspekten im Leben der Karajá finden wir zugrundeliegende Zweideutigkeiten, welche die fragmentierten Repräsentationen erklären, die ihren Grafismus leiten. In gleicher Weise kommen in diesem existenziellen Diskurs, der die Kategorie ‚Objekte der Zierde‘ durchzieht, die „quadrinhos“¹⁶⁵ [...] vor, welche die traditionelle materielle Kultur hervorheben. Sie sind sehr wichtig, weil die Karajá in diesen miniaturisierten Objekten, die an einer kleinen Matte befestigt sind, ihre Augen auf einen Weg richten und diesen ausprobieren, auf welchem ihnen Aspekte der materiellen Kultur Mittel der Kommerzialisierung und des Austausches mit dem Verbraucher-Markt liefern. Die „quadrinhos“ hinterlassen den klaren Eindruck, dass sie auf der indigenen Überlieferung basieren und sich bezeugend auf die Kategorie ‚Verzierung‘ ausdrücken. Sie zeigen Miniaturen von Keulen, Rudern, Speer[en]. So beginnen die Karajá, neue Möglichkeiten der Repräsentation ihrer materiellen Kultur zu finden, um damit einen größeren Zugang zum touristischen Konsum zu errei-

¹⁶¹ ZOLADZ, S. 25–27.

¹⁶² Ebda., S. 128f..

¹⁶³ Ebda., S. 128f.

¹⁶⁴ Ebda., S. 128.

¹⁶⁵ „Quadrinho“ kann man etwa mit dem Diminutiv von „Rahmen“, „Tafel“ oder „Bild“ übersetzen.

chen. Jedoch [steht] die Manifestation dieser ästhetischen Muster dem Grotesken [nahe], weil sie die Proportionen, in denen diese Objekte traditionell hergestellt wurden, reduziert. Dies verleitet Fénelon Costa zu der Aussage, dass sie einem Wiederaufleben „einer gloriosen und utopischen Vergangenheit“ verbunden seien. Jedenfalls bilden diese ‚Objekte der Zierde‘, die auf den Tafeln gezeichnet wurden, eine Art Inventar und deuten andere Möglichkeiten für eine materielle Kultur an, die näher an den elementaren Prägungen der Karaj   liegen als jene, die man in der Art und Weise findet, mit der sie die Fauna ausdrücken.¹⁶⁶

Zoladz bezieht sich auf Objekte des Kunsthandwerks, bei denen auf kleinen Strohmatte  n von ungefähr fünfzehn mal zwanzig Zentimetern Länge verschiedene traditionelle Objekte als Miniaturen befestigt sind. Die Matte  n werden beispielsweise in den Kunstgewerbe-Läden der *FUNAI*, aber auch auf Kunsthandwerkmesse  n und lokalen St  nden der Indianer verkauft. Zoladz sieht in diesen Matte  n, oder Täfelchen, eine Rückbesinnung auf die eigene Kultur, welche in den Zeichnungen mit Themen der Fauna weniger zum Tragen komme. Die Täfelchen werden von den Karaj   auch auf Zeichnungen wiedergegeben und ähneln den Bildern, die von Mona Suhrbier besprochen wurden und ebenfalls traditionelle Objekte der materiellen Kultur widerspiegeln. Lesen wir deshalb, was Suhrbier zu den „Dingen“ sagt:

The common thesis of French structuralism and post-structuralism, which posits that world, subject and society are constructed through language, may help anthropologists produce a better understanding of objects if we realize that objects are constituted by languages as well. In indigenous myths objects are stripped of their material structure and, as words they can be interpreted by the special rules of word’s art or poetry. Through discourse the symbolic meaning of things is thus constituted. The material structure of man-made objects and the physical presence of things in everyday life are then able to testify to the truth of myths. My point, here, is that handling an object can be seen not only as a practical action but also as a symbolic gesture. As symbols, objects give meaning to performances and performances give meaning to objects [...]. I would even state that handling, as much as manufacturing objects can very well be interpreted as aesthetic acts.¹⁶⁷

Die Objekte sind also durch die traditionellen Mythen sprachlich immer schon vorbelastet und tragen mit sich das Gewicht der Geschichte einer Kultur. Dem Aufspüren dieser Geschichte kann man durch die Analyse der Objekte und ihrer künstlerischen Repräsentationen näher kommen. Diese Repräsentationen legen in bestimmtem Umfang Zeugnis von ihrem Gebrauch ab, welcher mit den Worten Suhrbiers als ästhetischer Akt verstanden werden kann. Zoladz ist der Meinung, dass sich die Kultur selbst näher kommt, wenn sie diese traditionellen Objekte, wenn auch reduziert, formt und darstellt. Dies gelte in einem größeren Umfang als bei den Tieren, deren Repräsentation Zoladz als Ausdruck eines gestörten Verhältnisses zur Natur verstanden wissen möchte.¹⁶⁸ Hier schwingen Züge eines ethnologischen Verständnisses mit, welches von Kulturpessimismus geprägt ist. Die Autorin erkennt somit den Wert, den die Tierrepr  sentationen sowohl aus kunsthistorischer wie auch

¹⁶⁶ ZOLADZ, S. 133f.

¹⁶⁷ SUHRBIER (2004), S. 81f.

¹⁶⁸ ZOLADZ, S. 128.

aus kunstethnologischer Warte für die Dokumentation der Veränderungen der ästhetisch-künstlerischen Vorlieben haben.

Wenn Zoladz über die „fragmentierten Repräsentationen“ schreibt, so kann man davon ausgehen, dass hier auch von einer gebrochenen Realität die Rede ist. Die Darstellungen der Fauna auf Papier haben zumeist direkte Vorbilder in geschnitzten Holzobjekten und / oder Keramikfiguren. Diese fließen mit ein, wenn die Karajá Tiere, zum Beispiel Vögel, abbilden. Man hat es bei den Zeichnungen der Vögel also nicht unbedingt mit Darstellungen von lebenden Vögeln zu tun, sondern in Wirklichkeit mit Bildern von Bildern, was auch in Ulrike Prinz' Aufsatz (der weiter unten im Kap. 1.8.5 besprochen wird), in welchem sie sich zu den Prinzipien der Collagen äußert, zum Tragen kommt. Was Mona Suhrbier in Bezug auf die Mythen und die Objekte schrieb, gilt auch für die Zeichnungen, dass nämlich die Dinge durch die Zeichnungen ihrer Materialität enthoben werden. An die Stelle der Materialität tritt wiederum ein intertextueller / interpiktorialer mythologischer und visueller Zusammenhang, der das Bild in einen gemeinsamen Bezugsrahmen mit den existierenden Mythenversionen und visuellen Manifestationen stellt. Dabei kommt es immer zu einer „Zusammenballung mehrerer Inhalte in einem Bild“, wie Mark Münzel 1988 schrieb.¹⁶⁹

1.8.3 Vera Penteado Coelho

Vera Penteado Coelhos Motivation für die Beschäftigung mit figurativen Zeichnungen scheint von der Faszination für die künstlerische Kreativität der Waurá herzurühren, weshalb ich ihren folgenden Aufsatz vor allem der unter „3)“ **erläuterten Strömung**, bei welcher die kreativen menschlichen Kräfte als Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit Kunst im Mittelpunkt stehen, zuordnen möchte. Coelho wies in ihrem Artikel *Motivos Geométricos na Arte Waurá* auf das ästhetische Vergnügen hin, dass den Künstlern das Bemalen von Gegenständen bereitet.¹⁷⁰

Es kann nicht negiert werden, dass das ästhetische Vergnügen in der Kunst des Alto Xingu von größter Wichtigkeit ist. Ich beobachtete im Feld unzählige Male, dass die Waurá-Künstler enorm viel Zeit damit verbrachten, Holzobjekte wie Bänkechen, Maniokstecher und Beiju-Wender, oder sogar Keramik zu dekorieren, welche nach dem ersten Gebrauch vollständig ihre Bemalung verlieren würden. Aber dies war kein Grund für eine weniger sorgfältig ausgeführte Malerei; jüngere Künstler baten die erfahreneren um Anleitung und die Unterhaltungen vor dem Beginn des Dekorierens eines Objektes spiegelten die Ernsthaftigkeit sowohl seitens des Meisters als auch seines Schülers und die Aufmerksamkeit sowie das Interesse aller Anwesenden wider. Die Kinder beobachteten all dies mit der größtmöglichen Aufmerksamkeit. Und wenn dies nicht auch seine unterhaltende Seite gehabt hätte, wäre es vielleicht nicht mit so großem Eifer geschehen und man hätte nicht so viel Zeit in eine Aktivität ästhetischer Art investiert. Denn das Objekt ohne Dekoration dient dem gleichen nützlichen Zweck wie das reich verzierte Objekt.¹⁷¹

¹⁶⁹ MÜNDEL (1988a), S. 204.

¹⁷⁰ Das Ethnonym „Waurá“ bezeichnet dieselbe Ethnie, wie die Ethnonyme „Waujá“ und „Uaurá“.

¹⁷¹ COELHO (1993), S. 595.

Die Betonung der Lust am Gestalten, welches über den Nutzwert des Objektes hinausgeht, fügt den ethnologischen Beobachtungen eine weitere Dimension hinzu. Dies hat weitreichende Auswirkungen auf das Verständnis indigener Kunst. Vera Coelho konnte in ihrem Aufsatz zeigen, dass visuelle Motive, die nicht aus der Kultur der Waurá stammen, aufgrund der Ähnlichkeit zu Waurá-Motiven übernommen wurden und im Sinne der Waurá-Tradition angewendet wurden.¹⁷²

So geht es Coelho sowohl um die Erschließung der Tradition als auch um eine zukünftige Entwicklung der Waurá-Kunst. Dennoch ist das Hauptanliegen ihres Aufsatzes in der Untersuchung eines breit angelegten Korpus während eines bestimmten Zeitpunktes angesiedelt und nicht auf eine längere Entwicklung ausgerichtet.

Auch wenn sich die Autorin stellenweise auf geometrische Motive konzentriert, möchte ich Vera Coelhos Herangehensweise in meine Überlegungen zu den Zeichnungen mit einbeziehen, da sie ebenfalls zu figurativen Zeichnungen auf Papier Aufsätze und Bücher veröffentlichte und hierin ähnliche Ansätze wie bei den geometrischen Mustern anwendet. In einem Aufsatz, den sie 1992 im *Bulletin der Schweizerischen Amerikanisten-Gesellschaft* veröffentlichte, erläutert sie zunächst den Eifer der Künstler und die routinierte Ausführung der Zeichnungen mit zoomorphen Themen. Anschließend schreibt sie über die Darstellungen anthropomorpher Figuren, dass sich in diesen nicht dieselbe Fertigkeit und Vertrautheit zeigte:

Jedoch kann bei den Zeichnungen mit anthropomorphen Figuren dieses hohe ästhetische Niveau nicht immer wiedergefunden werden: es gibt in der traditionellen indigenen Kunst keine Modelle, die sie [die Zeichnungen] inspirieren. In ihnen bemerkt man eine Imitation der gedruckten Bilder und Fotografien, die durch Zufall in die Hände der Indianer gelangten. Ihre Modelle sind eben der traditionellen Kunst fremd und zeigen fehlende Reife und Unsicherheit, die einer künstlerischen Form zu eigen ist, welche im Entstehen begriffen ist und selten praktiziert wird.¹⁷³

Coelho folgt in ihrem Aufsatz hauptsächlich zwei Motiven: der Entstehung der Zeichnungen aus ästhetischem Interesse heraus sowie der Ausführung der Zeichnung auf der Grundlage der traditionellen Kunst, verbunden mit neuen Elementen des für die Waurá fremden Mediums. So beschäftigt sie sich auch mit den Themen der **unter „1)“ genannten Strömung**; Traditionslinien, Kontinuitäten und Innovation werden von ihr als wichtig erachtet. Als Beispiel hierfür dient die Hervorhebung des Künstlers Malakuyawá, der zugleich führender Politiker der Waurá war. Seine Kenntnis der Tradition machte ihn zum Künstler *par excellence*.

In seinen Werken zeichnete Malakuyawá eine menschliche Figur niemals isoliert, sondern in einem größeren Kontext. Seine Figuren sind hochgradig schematisiert, soweit, dass es für den unvorbereiteten Betrachter schwierig ist, sie als anthropomorph zu identifizieren. Den festen Modellen seiner geometrischen Motive folgend, zeigt Malakuyawá in seinen Zeichnungen mit anthropomorphen

¹⁷² COELHO (1993), S. 621–624.

¹⁷³ Vera Penteado COELHO (1992); Figuras antropomorfas nos desenhos dos índios Waurá, in: *Bulletin der Schweizerischen Amerikanisten-Gesellschaft* 55–56, Genf, S. 58.

Themen ein starkes Festhalten an der Symmetrie, Doppelwesen zeichnend, die aus Kopf und Rumpf in vertikaler Richtung aufeinander gesetzt sind. Die Ballspieler, welche wir in diesem Artikel zeigen, werden mithilfe von Silhouetten angedeutet. Malakuyawá gefielen die industriellen Farben, die ich mitgebracht hatte, nicht und er war nicht zufrieden, wenn er sie zu Papier aus Baumwollfaser brachte. Er zog es vor, schwarze Farbe aus eigener Herstellung zu benutzen.¹⁷⁴

Coelho beobachtet aufmerksam die unterschiedlichen künstlerischen Herangehensweisen der Bildautoren. Sie differenziert zwischen den jüngeren, aufgeschlosseneren Künstlern, die mit verschiedenen Farben umgehen, und den älteren, an traditionellen Motiven orientierten Personen. Sie beschreibt eindringlich, welche Schwierigkeiten ihnen im Umgang mit den fremden Materialien begegnen.

Bestimmte Eigenschaften der Zeichnungen werden von Coelho in Bezug zur Kultur der Waurá gesetzt, besonders dort, wo Erklärungen künstlerisch-technischer Art an ihre Grenzen stoßen. Beispielsweise erzählt sie, dass die Waurá keine individuellen Darstellungen von Menschen zeichnen, weil dies den Weg der Toten zu ihrer letzten Wohnstätte behindere. Hier bewegt sich Coelho in Richtung der **unter „2)“ vorgebrachten Forschungsperspektive** zum Themenfeld der Kosmovision. Coelho beschreibt die Sorge vor den Folgen des Bildaktes:

Diese Angst vor dem Bild von Individuen, die übrigens in allen primitiven Völkern vorhanden ist, ist der Vorstellung geschuldet, dass die Bilder von einer lebendigen Kraft erfüllt sind, so als ob sie auf eine bestimmte Weise die dargestellten Personen duplizierten.¹⁷⁵

Coelho ist sich der Tatsache bewusst, dass diese anthropologischen Bezüge ebenfalls einem Wandel der Zeit unterliegen. So gelangt sie schließlich wieder zu einer diachronen – um diesen Begriff kurz de Saussures Terminologie zu entreißen – Betrachtung der Besonderheiten der Waurá-Zeichnungskunst. Ein Absatz über die Einführung von Bleistift und Papier durch Karl von den Steinen macht diese historische Betrachtung deutlich:

[...] wir können annehmen, dass, gemeinsam mit verschiedenen anderen Gegenständen westlicher Erfindung, die Xingu-Indianer durch von den Steinen Zugang zu den ersten Bildern und kopierten Zeichnungen realer Modelle hatten. Durch die deutschen Reisenden lernten die Indianer etwas kennen, was sie zuvor noch nicht kannten: Bleistift und Papier.

Als sie darum gebeten wurden, sich dieses Mittels zu bedienen, um zu zeichnen, machten sie Bilder, die angesichts des neuen Materials Unsicherheit aufdecken. Ihre Linien sind unbeholfen und ihre Hände wenig sicher beim Ziehen der Linien. Es handelt sich um die ersten Versuche, die menschliche Figur zu reproduzieren, seitens eines Volkes, dessen Kunst hauptsächlich aus einem Repertoire geometrischer und sehr stilisierter zoomorpher Figuren bestand.¹⁷⁶

Coelho legt in ihrem Aufsatz auf die unterschiedlichen Ausprägungen der Zeichnungen bei den Waurá Wert. Dies geschieht auf dia- wie auch auf synchroner Ebene. Auf der Ebene der bild-anthropologischen Betrachtung (Im Sinne Beltings) macht Coelho eine Beobachtung, welche das Desinteresse am Porträtieren erklären soll. Coelho legt dar, dass die Waurá sich kaum für ihr eigenes Spiegelbild interessieren. Das Betrachten des eigenen

¹⁷⁴ COELHO (1992), S. 58f.

¹⁷⁵ Ebda., S. 61.

¹⁷⁶ Ebda., S. 62.

Spiegelbildes sei jedoch eine Grundvoraussetzung für die Beschäftigung mit dem Portrait. Faszinierend findet die Autorin, dass der von ihr um die Anfertigung einer Zeichnung eines Spiegels gebetene Indianer lediglich einen rechteckigen Rahmen zeichnete. Darin befand sich – nichts. Der nichts wiedergebende Spiegel wird von Coelho als Ausdruck für das fehlende Interesse am Portrait und an veristischen Menschen-Darstellungen interpretiert.¹⁷⁷ Der Nicht-Gebrauch des Spiegels steht ganz im Gegensatz zu seiner Benutzung in der westlichen Gesellschaft, in der man ohne Spiegel nicht auskommt und in der Spiegel überall vorhanden sind. Als frappierend empfindet es Coelho daher, wie intensiv sich die Indianer trotz ihres Desinteresses am Portrait mit ihrem Körper auseinandersetzen:

Deshalb ist es nicht immer leicht zu verstehen, dass Personen, die sich so viel mit ihrer persönlichen Hygiene und Schönheit beschäftigen, so viel Zeit und Energie für die Perfektionierung ihres Aussehens aufwenden und der Herstellung von Körperschmuck so große Bedeutung beimessen, schließlich kaum das Resultat solch großer Mühe betrachten.

Aber es lohnt, anzumerken, dass all dies wichtige Auswirkung auf die Kunst und die Produktion von Bildern, welche die Gruppe herstellt, hat.¹⁷⁸

Die Autorin versucht hier, den Grundlagen der figürlichen Zeichnungen nachzuspüren. Dabei spielen Fragen der Neugier und des Interesses an ästhetischen Vorstellungen seitens der Indianer eine große Rolle. Aber auch Anmerkungen über die Bedeutung der Zeichnung als Bestätigung ihrer Kultur und Abgrenzung derselben von der Welt der Weißen werden von Coelho geäußert:

Es ist klar, dass die intensivere Kontaktsituation zu einer Betonung der ethnischen Identität führt. Fühlend, dass ihre Kunst einen möglichen fremden Einfluss erleiden kann, wird das Mögliche getan, um das zu verstärken, was am charakteristischsten für die native Kultur ist, in diesem Fall die Themen der Zeichnungen selbst.¹⁷⁹

Die Beschäftigung mit den sozialen und gewissermaßen politischen Dimensionen findet bei Coelho jedoch nur am Rande statt. Sie zeigt tatsächlich ein starkes Interesse an formalen Prozessen. So spricht sie von einer Schematisierung des menschlichen Körpers im Gombrich'schen Sinne, was sich in der Darstellung des Rumpfes in der Form eines kissenförmigen Grabschmuckes zeige, welcher „die Anwesenheit des Menschen auf dem Platz des Dorfes unterstreicht“.¹⁸⁰

Coelho verwendet ethnografische Informationen häufig, um Bilder zu erklären. Die Bilder dienen also in diesem Falle nicht als Informationsquellen, sondern bedürfen letzterer. Zeichnungen müssen interpretiert werden. Das primäre Moment für die Beschäftigung mit ihnen ist das ästhetische Interesse der Autorin. Die Zeichnungen dienen der Veranschaulichung eines künstlerischen Dranges, nicht der Unterstützung ethnologischer Modelle und

¹⁷⁷ COELHO (1992), S. 64f.

¹⁷⁸ Ebda., S. 65.

¹⁷⁹ Ebda., S. 66.

¹⁸⁰ Ebda., S. 67.

ethnografischer Beobachtungen.¹⁸¹ Diese Haltung wird hervorgehoben durch ihr Interesse an formalen Fragen, wie z. B. der Aufteilung des Bildraumes und dem Gebrauch der Farben. Folgendermaßen fasst die Autorin zusammen, worin ihrer Meinung nach die Bedeutung der Zeichnungen liegt:

So können wir mithilfe dieser Zeichnungen sehen, wie Tradition und Innovation in der Waurá-Kunst zusammenwirken, wie sich die Normen für Schönheit in Bezug auf die menschliche Figur ausdrücken und wie diese mit moralischen Vorstellungen verknüpft sind. Wie die Feste der Gruppe wiedergegeben werden und wie ein verlorengegangener Brauch aufgezeichnet wird, wie die menschlichen Bilder sich mit dem Glauben an das Leben nach dem Tode verbinden, wie sie in Übereinstimmung mit traditionellen Figuren schematisiert werden und schließlich, wie die ideale menschliche Figur ethnozentrisch mit spezifischen Waurá-Charakteristika überzogen wird. Diese Zeichnungen reflektieren einen für den Stamm wichtigen historischen Moment: der Intensivierung des Kontakts mit der Welt der Weißen, der, obwohl er wichtige Modifikationen im Stammesleben mit sich brachte, nicht ausreichte, die traditionellen Werte einer Kultur zu zerstören, die denjenigen, die an ihr teilhaben, so teuer ist.¹⁸²

Coelho sieht in den Zeichnungen der Waurá-Künstler einen Ausdruck für die Beschäftigung mit der eigenen Kultur. In den Kunstwerken finden traditionelle Werte und Konzepte Niederschlag. Zugleich versäumt es die Autorin nicht, den Einfluss des Kontakts mit der nicht-indigenen Bevölkerung zu erwähnen, um im selben Atemzug darauf hinzuweisen, dass dieser Kontakt die überlieferten Vorstellungen nicht auslöschen konnte.

Vera Coelho betrachtet die Zeichnungen auf Papier, welche anthropomorphe Figuren zeigen, als künstlerisch minderwertiger, im Vergleich zu den Manifestationen traditioneller Ausdrucksformen, inklusive Darstellungen geometrischer Motive, die sich von Körper- und Keramikbemalung ableiten lassen. Sie begründet dies damit, dass die Waurá noch nicht sehr viel Zeit hatten, diese anthropomorphen Motive einzustudieren. Stetes Üben sei aber eine Voraussetzung für künstlerisch anspruchsvolle Ausführungen. Coelho ist nicht die einzige Ethnologin, die sich Gedanken über den künstlerischen Wert der Zeichnungen macht, aber sie ist eine der wenigen, welche die Umstände formulieren, die für die vermeintlich fehlende Exzellenz auf diesem Gebiet verantwortlich sind.¹⁸³ Die Frage des künstlerischen Wertes bringt ein Paradoxon hervor, welches aus der Ablehnung der Übertragung des Kunstbegriffes auf indigene Kulturen und der selbstverständlichen Projektion qualitativer künstlerischer Kriterien auf die Zeichnungen der Indianer resultiert.¹⁸⁴ Die Anwendung dieser Parameter auf Zeichnungen der Waurá zeigt die Abhängigkeit der Autorin von einem Entwicklungsgedanken, der von dem Erreichen eines ästhetischen Niveaus als Ziel ausgeht. Die Idee einer Waurá-Kunst wird von ihr im Aufsatz des *Bulletins der Schweizerischen Amerikanisten-Gesellschaft* wiederholt genutzt.¹⁸⁵ So schreibt sie: „Es gibt

¹⁸¹ COELHO (1992), S. 67–72.

¹⁸² Ebda., S. 73.

¹⁸³ Ebda., S. 73–75.

¹⁸⁴ Coelho legt dar, dass sie die Definition von Kunst im Zusammenhang mit indigenen Kulturen für schwierig hält, hierzu: COELHO (1995), S. 269.

¹⁸⁵ COELHO (1992), S. 58. Dies ist nur eine von mehreren Seiten, auf denen das Wort „Arte“ auftaucht.

unter ihnen gute und schlechte Künstler, geschickte und ungeschickte Personen“.¹⁸⁶ Coelho unterscheidet hier nicht zwischen den Aussagen der Waurá, die ihre eigenen Parameter für die Einschätzung gut oder schlecht ausgeführter Artefakte besitzen, und ihren persönlichen Wertvorstellungen von „guter“ und „schlechter“ Kunst. Vor allem definiert sie nicht, was „gute“ oder „schlechte“ Künstler ausmacht. Interessant sind diese Werturteile auch im Vergleich mit Antonio Pérez, den ich in seinem emotional engagierten Aufsatz *Die Zeichnungen der Yanomami als Hinweis auf Fragen der primitiven Kunst*¹⁸⁷, der in einem der beiden Begleitbände zur Ausstellung *Die Mythen Sehen* erschien, Vera Coelho gegenüberstellen will.

1.8.4 Antonio Pérez

Pérez, dessen Aufsatz ich im Sinne der **unter „1“ (Traditionslinien) und „3“ (Kreativkräfte als Movens) aufgeführten Strömung** der Kunstethnologie verstehe, legt dar, dass die von ihm zum Zeichnen aufgeforderten Künstler zuvor keinen Kontakt mit den Zeichnmaterialien hatten. Vermehrt sammelte er zu unterschiedlichen Zeitpunkten die Zeichnungen der Künstler, die er zunächst als besonders eigenständig beschreibt (Abb. 16–19). Im Laufe der Zeit verändern sich jedoch die Zeichnungen und zeigen eine Art Verarmung des Stils, wo vorher noch Vielfalt herrschte. Pérez’ Beobachtungen sind äußerst interessant, gerade hinsichtlich der Observationen, die Vera Coelho machen konnte. Diese wies darauf hin, dass der Grad der künstlerischen Qualität vom Entwicklungsstand des Künstlers abhinge. Damit brachte sie den Fortschrittsgedanken in die Diskussion um die Waurá-Kunst ein. Pérez erkennt hingegen von Beginn an eine Kunst, die originell und spannend ist. Er fragt nach den Ursachen, welche zu einem Verarmen der Originalität führen. Diese sieht er unter anderem in den Missionsschulen und ganz allgemein im Eindringen der Kultur der Weißen in die Sphäre der Indianer.¹⁸⁸

Seine leidenschaftliche Beschreibung der Kunst der von ihm „betreuten“ Yanomami ist so zu verstehen, wie ich es in der Beschreibung der dritten Kategorie unter „3“ ausgedrückt habe, als eine Hommage an den kreativen Geist, der in den Menschen zu finden ist. Er stellt in seinem Aufsatz keinerlei Verbindung zu traditioneller materieller Kultur dar. Er tut dies höchstens insofern, als er diese materielle Kultur aus künstlerischer Hinsicht als äußerst bescheiden interpretiert.¹⁸⁹ Pérez berichtet von der Ankunft dreier junger Yanomami-

¹⁸⁶ COELHO (1992), S. 58.

¹⁸⁷ Antonio PERÉZ (1988); *Die Zeichnungen der Yanomami als Hinweis auf Fragen der primitiven Kunst*, in: Mark MÜNZEL (Hg.); *Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas* (=Roter Faden zur Ausstellung, Bd. 14), Frankfurt am Main, S. 93–150.

¹⁸⁸ Ebda., S. 136f.

¹⁸⁹ Ebda., S. 96f. Zu Angaben über traditionelle visuelle Ausdrucksformen der Yanomami.

Männer im Haus des Autors. Keiner der drei sprach Spanisch. Dennoch konnte Pérez ihnen vermitteln, dass sie für ihn zeichnen mögen. Mit seinen Worten:

[...] wenige Tage nach ihrer Ankunft bot ich ihnen Papier, Bleistifte, verschiedene Farbstift-Typen usw. an – ein bisschen, damit sie sich nicht langweilten, und auch ein bisschen, weil meine anderen Verpflichtungen mir nicht alle Zeit ließen, die ich gerne mit ihnen verbracht hätte. Ich gab keinerlei Hinweise auf mögliche Techniken, Themen oder Zeitspannen für das Zeichnen, sondern schlug lediglich vor, sie möchten „zeichnen, was sie wollten, wann sie wollten“.¹⁹⁰

Pérez erläutert ferner, dass er die Indianer um kurze Erklärungen bezüglich der Bedeutung der Zeichnungen bat. Er weist ausdrücklich drauf hin, dass die von den Yanomami gegebenen Titel mit einer gewissen Vorsicht zu genießen sind. Außerdem schreibt er, dass die Zeichnungen mit Titel im Laufe der Zeit immer weniger wurden:

Natürlich wäre es eine ganz ungesicherte Behauptung, die Künstler hätten bei Beginn ihrer Arbeit schon die klare Absicht gehabt, genau diese Themen darzustellen. Mit anderen Worten: Die Titel der Bilder sind möglicherweise einfach aus dem Augenblick geborene Antworten auf die Fragen des Forschers. [...] wenn ich Intelligenz und Gedächtnis der Indianer nicht geringerschätzen will, muß ich zugeben: Ihre Unlust bei Beantwortung solcher Fragen offenbart, wie wenig Bedeutung sie dem realen oder erdachten Thema ihrer bildlichen Darstellung beimaßen.

[...] Es darf daher nicht verwundern, daß die ‚gegenständlichen‘ Bilder mit Titel immer weniger wurden, je mehr die Künstler ihre Technik vervollkommneten. Das lag wahrscheinlich nicht so sehr daran, daß sie nun erst zu den Höhen reinen, ästhetischen Vergnügens aufstiegen, sondern eher daran, daß ihr zunehmend vertraulicherer Verhältnis zum fremden Forscher sie allmählich von dem Druck befreite, unter allen Umständen eine Antwort zu finden, von der sie meinten, sie sei der Sprache ihres fremden Gesprächspartners angepaßt.¹⁹¹

In der Tat ist die Frage nach Gegenständlichkeit und bildlicher Repräsentation ein immer wiederkehrender Topos der kunstethnologischen Literatur, an dem auch Pérez nicht vorbeikommt. Die Entscheidung, einem Bild einen Titel zu geben, hängt Pérez zu Folge nicht unbedingt vom Inhalt, sondern vielmehr von peripheren Überlegungen ab. Führt man Pérez' Gedanken fort, so ist eine Zeichnung in diesem Sinne zunächst keine Repräsentation von etwas, sondern sie entsteht aus dem Interesse am Zeichnen und Malen selbst. Das Abbilden kann während dieses Prozesses stattfinden, aber weil es keine Tradition des Abbildens und des Zeichnens gibt, fällt dem (westlichen) Betrachter die Interpretation der unkonventionellen Repräsentationen – so es denn solche sind – schwer. Der Künstler wiederum ist gezwungen, ohne ein traditionelles Modell auszukommen, und muss daher *ad hoc* einen eigenen Modus schaffen, den er später reproduzieren oder abwandelnd gestalten kann.

Der Umstand des Fehlens einer Tradition ruft möglicherweise das Hauptinteresse des Lesers hervor, der zuvor beispielsweise Aufsätze von Vera Coelho gelesen hat. Wie können einerseits die ersten Zeichen- / Malversuche unbeholfen sein, wie Coelho berichtet, und in einem anderen Fall genau diese ersten dokumentierten künstlerischen Manifestationen auf Papier oder Leinwand, wie von Pérez beobachtet, Ausdruck kreativer und origineller For-

¹⁹⁰ PERÉZ, S. 99.

¹⁹¹ Ebda., S. 100.

mensprache? Handelt es sich hier um einen Widerspruch oder vielmehr um zwei verschiedene Fälle? Möglicherweise weder das eine noch das andere. Es handelt sich vielmehr um unterschiedliche Auffassungen der beiden Autoren. Coelhos Kunstauffassung ist rigider, daher auch ihre Beurteilung der Zeichnungen als „unsichere Zeichnungen“. Bei den anthropomorphen Zeichnungen, die Coelho sammelte, bestand die Unsicherheit der Künstler darin, dass diese beispielsweise in Bezug auf die Anatomie Schwierigkeiten hatten und sich im Laufe der Zeit eine größere Sicherheit einstellte. Die Unsicherheit in Bezug auf die menschliche Anatomie ist tatsächlich eine Frage des Trainings, und ein Künstler wird in diesem Rahmen mit fortschreitender Zeit und entsprechendem Eifer wohl gewisse Erfolge erzielen. Was nicht heißt, dass er den menschlichen Körperbau genauestens wiedergeben, sondern, dass er seine Vorstellung oder die seiner Gruppe von anthropomorpher Repräsentation auf eine bestimmte Art Weise und mit einer größeren Sicherheit umsetzen wird. Die Frage der Repräsentation stellt sich bei den Waurá unmittelbarer als in den Zeichnungen der Yanomami, welche kein bildliches repräsentatives Bezugssystem hatten. Anscheinend ohne Vorbilder, konnten letztere freier mit ihren Sujets umgehen als ihre Waurá-„Kollegen“. ¹⁹² Die Auffassung vom Bildraum und die Verteilung der bildlichen Massen gehorchen keinen westlichen Vorbildern, und da keine Dokumentation der materiellen Kultur vorliegt, kann man die Zeichnungen auch nicht auf traditionelle künstlerische Ausdrucksformen zurückführen.

Die Thematik der Zeichnungen ist zum Teil zoo- aber auch anthropomorph. Nebenbei werden, den Beschreibungen der Bildautoren zufolge, auch Objekte der unbelebten Natur dargestellt. Ebenso publizierte Pérez in seinem Aufsatz Bilder ohne Erläuterung, deren Thematik daher unklar ist. Die Zeichnungen ohne Titel sind jedoch nicht unbedingt als abstrakt anzusehen, vielmehr ist denkbar, dass der Autor keine Auskunft geben konnte oder wollte, auch wenn er bestimmte Objekte abbildete.

Sowohl die betitelten als auch die nicht betitelten Bilder zeugen von einem zeichnerischen Selbstbewusstsein, welches offenbar keiner vorherigen langen Praxis bedarf. Die Projektion dreidimensionaler Gegenstände auf die zweidimensionale Zeichenfläche kann vom Betrachter nicht ohne Weiteres erfasst werden, da er nicht weiß, welches Modell der Künstler dabei anwendete. Dennoch ist die Vorstellung, der Künstler habe sich an keinerlei Art Vorbild orientieren können, angesichts des Ergebnisses in Zweifel zu ziehen. Dies ist jedoch an dieser Stelle nicht so wichtig wie der Aspekt, unter dem Pérez die Zeichnungen betrachtet. In seiner an die Erörterung der Zeichnungen anschließenden Zusammenfassung der kunsttheoretischen Debatte über „primitive Kunst“ fällt Pérez' Hauptaugenmerk daher zu-

¹⁹² „Anscheinend ohne Vorbilder“ bedeutet nicht die völlige Abwesenheit von Bildern, sondern bezieht sich auf die Aussage Pérez', dass die materielle Kultur sehr arm sei.

letzt erneut auf die im Menschen verankerten kreativen Kräfte, deren Schwächung er durch das Aufkommen von Stilen bewirkt sieht.¹⁹³

Der künstlerische Verfall eines Bildmediums, das soeben erst entstand, ist im Prinzip das Gegenteil dessen, was Coelho beschrieb, wenn sie davon ausging, dass die Zeichnung auf Papier ein sich konstituierendes Medium ist, das erst noch seinen Weg finden muss. Ob die Etablierung eines solchen Weges gleichbedeutend mit künstlerischer Originalität ist, diese Frage hat sich Coelho nicht gestellt. Pérez hat das Aufkommen von Stilen als Verfall der Kreativität interpretiert. Damit begibt er sich nebenher in eine vergleichende Betrachtung der Zeichnungen und versucht, eine Art Entwicklungsbegriff zu etablieren. Dabei nähert er sich Ulrike Prinz, die sich Gedanken über die Entwicklung der Zeichnungen auf Papier im Parque Indígena do Xingu machte.

Pérez eröffnet mit seinen Ausführungen über Zeichnungen ein Themenfeld, das im Prinzip den Beginn der Kunst und vor allem ihre Motivation im Blick hat. Pérez legt dar, dass er nichts von einem Vergleich zwischen indigener Kunst und den Bildern westlicher Kinder hält. Die außergewöhnlichen Zeichnungen eines neunjährigen indigenen Kindes nimmt er zum Anlass, über die Abwegigkeit eines solchen Vergleichs nachzudenken:

Ein neunjähriges Kind besuchte mich [...]. Man schwafelt soviel von der angeblichen Ähnlichkeit zwischen der Kunst des Primitiven und den Werken westlicher Kinder, da möchte ich einmal die Aufmerksamkeit auf ein drittes Element lenken, das man bei solcherlei Vergleichen meist übersieht: Die Kinder der „Ureinwohner“ und die Bilder, die sie [...] zeichnen. Wenn wir einmal annehmen sollen, daß die Primitiven tatsächlich eine Kunst ausüben, die mit derjenigen der Kinder vergleichbar wäre – womit könnte man dann die Kunst der Kinder der Primitiven vergleichen?¹⁹⁴

Das von Pérez gelieferte Bildbeispiel (Abb. 19) kann als Beispiel für die Komplexität einer Kinderzeichnung gelten, die ganz gewiss bestimmten zugrundeliegenden – bewussten oder unbewussten – Konzepten unterliegt. Selbst wenn wir uns nicht sicher sein können, welche Bildmedien der Junge vor dieser Zeichnung kennengelernt hat, ist sein Werk staunenswert. Pérez gibt an, dass der Junge zuvor keinen Kontakt zu westlicher Kunsterziehung hatte.¹⁹⁵ Und so entlässt uns der Autor mit einem Rätsel und dem Staunen darüber, wie ein „Kind der Primitiven“ so ein Kunstwerk schaffen kann.

1.8.5 Ulrike Prinz

Ulrike Prinz untersucht in ihrem 2004 in der Zeitschrift *INDIANA* veröffentlichten Artikel *El arte de la apropiación. Libros de texto y tradiciones locales en el Alto Xingu* die Einflüsse der Schulbücher auf die Entwicklung der Zeichnungen brasilianischer Indianer im Nationalpark Xingu. Prinz geht mit ihrem Aufsatz der Frage nach, ob die Verbreitung der

¹⁹³ PERÉZ, S. 137, 149.

¹⁹⁴ Ebda., S. 131.

¹⁹⁵ Ebda., S. 130.

Schulbücher zu einer ästhetischen Normierung der Zeichnungen geführt hat. Ihre Auseinandersetzung mit dem Thema lässt sich in die **unter „1)“ und „3)“ aufgeführten Forschungsansätze** zu Entwicklungstendenzen bzw. künstlerischer Kreativität einordnen. Die Annahme der ästhetischen Einebnung sieht Prinz zunächst dadurch gerechtfertigt, dass in früheren Zeichnungen, die etwa von Maria Heloisa Fenelon Costa oder Vera Penteadó Coelho gesammelt wurden, eine größere Freiheit in Bezug auf Muster, Ornamente und Tier-Darstellungen bestanden hätte. Prinz gelangt jedoch zu der Ansicht, dass es sich weniger um eine Standardisierung der Zeichnung handelt, als vielmehr um ein Aneignen der Schulbuchzeichnungen „según criterios estéticos e interpretativos personales, cuyas múltiples combinaciones conducen a algo nuevo: la llamada tradición.“¹⁹⁶ Diese Erläuterung ist äußerst erhellend, da Prinz den Begriff der Tradition nicht im Sinne von „überkommen“ gebraucht. Vielmehr deutet sich damit eine Richtung in der Erforschung der Zeichnungen an, in der es darum geht, die Zeichnung als neue etablierte Tradition der indigenen Völker anzuerkennen. „Tradition“ bedeutet demnach eine zwar erst kürzlich entstandene, aber bereits als nachahmenswert empfundene Kunstrichtung. Dies entspricht einem dynamischen Bild der indigenen Kunstformen. Diese „junge Kunst“, wie Ulrike Prinz die Zeichnung nennt, kann als Indiz für die „interacciones entre las culturas dominantes occidentales y las culturas indígenas en peligro de extinción“¹⁹⁷ angesehen werden. Wörtlich heißt es bei Prinz:

El acercamiento a través del arte joven, del que aquí se trata, introducido a principios del siglo pasado en la selva amazónica, podría facilitarnos una percepción más franca de estos procesos globalizados.¹⁹⁸

Zwar stellt Prinz durchaus eine Homogenisierung der Zeichnung innerhalb der indigenen Gemeinschaften des Parque Indígena do Xingu (PIX) fest – sie beobachtet gegenüber früheren Zeichnungen der 60er und 70er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts vor allem einen Rückgang der thematischen Vielfalt und das häufige Kopieren von Vorlagen wie Schulbüchern – jedoch werden die kopierten Modelle nur als Schablone für eine Collage-Technik verwendet (Abb. 20, 21). Wie aus einem Ersatzteillager bedienen sich die Zeichner der vorhandenen Muster, um neuartige Kombinationen vorzunehmen und die vorgefundenen Formen in einen neuen bildlichen Zusammenhang einzubetten.¹⁹⁹ Ebenfalls erhalte die Vorstellung von der Autorschaft eine immer größer werdende Bedeutung unter den Zeichnern. Inklusiv dieses Diskurses über die Autorschaft, der hier von Ulrike Prinz angerissen wird, ist der Aufsatz von klassischen kunstgeschichtlichen Fragestellungen geprägt.²⁰⁰

¹⁹⁶ Ulrike PRINZ (2004); *El arte de la apropiación. Libros de texto y tradiciones locales en el Alto Xingu*, in: *Indiana* 21, Berlin, S. 63.

¹⁹⁷ Ebda., S. 64.

¹⁹⁸ Ebda., S. 64.

¹⁹⁹ Ebda., S. 69. Ulrike Prinz beschreibt, wie die Zeichner die Umrisse von Objekten aus bestimmten Büchern nachzeichnen.

²⁰⁰ Zu Fragen der Autorschaft: ebda., S. 69, 72–75.

Der Ausgangspunkt für Prinz' Beitrag war die Vorstellung von einer möglichen Normierung der Zeichnungen indigener Künstler im PIX. Diese Vorstellung behagt dem westlichen Betrachter nicht, weil er darin ein anti-künstlerisches Prinzip sieht. Den traditionellen Ausdrucksformen, welche im Kunsthandwerk zu finden sind, wohnen jedoch selbstverständlich Normen inne, welche allgemein akzeptiert werden. In erster Linie kann ich also eine Normierung der Zeichnungen auf Papier als eine Art Re-Kreieren vorhandener künstlerischer Elemente verstehen. Prinz geht aber in ihrer Analyse weiter: Sie erkennt die Collage-Technik als künstlerisches Prinzip an. Diese Technik konnte ich auch bei den Deni feststellen, bei denen vor allem die jüngeren Künstler häufig aus Büchern einzelne Motive durch Abpausen kopierten (Abb. 22, 23). Diese Technik hat meines Erachtens unmittelbar mit den spezifischen traditionellen künstlerischen Ausdrucksformen der jeweiligen Gemeinschaften zu tun. Und auch Prinz stellt das Kopieren in einen kulturellen Zusammenhang:

La técnica de copiar o reproducir en las culturas indígenas es algo conocido por no decir „tradicional“ (y no solo ahí – la voluntad obsesiva de producir a toda costa algo nuevo es algo muy propio de la modernidad). Copiar es lo „normal“ en la producción artística aunque estas tradiciones siempre han vivido de innovaciones creativas, independientemente de si producen en el sector del arte corporal, de la cerámica, de la talla de madera o del dibujo sobre papel.²⁰¹

Prinz stellt die Zeichnungen der Indianer des Parque Indígena do Xingu unter Zuhilfenahme vergleichender Methoden in einen kunsthistorischen Zusammenhang. Damit beschäftigt sie sich mit Traditionen, Kontinuität und Veränderungen der Zeichnungen. Die Betonung des Kopierens und der Technik der Collage verweist aber ebenso auf den kreativen Prozess an sich und damit die Freude am künstlerischen Schaffen. Ihr Hauptaugenmerk liegt aber auf der Entstehung einer neuen Art von Zeichnung, die unter dem Einfluss der vielen Schulbücher steht, die im PIX zirkulieren.

1.8.6 Mona Suhrbier

Mona Suhrbier, die in der gleichen Ausgabe der Zeitschrift *INDIANA* ihren Aufsatz *To be made and to be drawn: The Twofold Existence of Objects* veröffentlichte, geht in eine andere Richtung, untersucht die Zeichnungen im Sinne des **unter „2)“ angeführten Forschungsansatzes** als eine Aussage über das Weltbild der Guarani. Suhrbier tritt für ein differenziertes Verständnis von indigener materieller Kultur ein, und sieht die Zeichnungen in einer interkulturellen Vermittlerrolle:

The symbolic Meanings of indigenous material culture is generally misunderstood by non-indigenous people, who either reduce objects to their functional roles or strip them of their cultural contexts, subsuming them under global terms as „art craft“ (*artesanato* in Portuguese) or simply „art“. Amazonian peoples share the common experience that their objects of daily use, which they now produce for trading purposes as well, are leaving their villages to be sold far away under the la-

²⁰¹ PRINZ (2004), S. 71.

bel of „artesanato“. [...] As part of a drawing, the object is introduced into this new form of intercultural communication [...]. Drawing objects on paper can be seen as an attempt to start a new dialogue about contemporary indigenous symbolic production, which material culture is an important part of.²⁰²

Suhrbier fragt, welche Aussagen die Zeichnungen von Alltagsgegenständen und Gebrauchsobjekten über die Bedeutung derselben für die Mitglieder der jeweiligen indigenen Gemeinschaften treffen (Abb. 24, 25).²⁰³ Wichtig ist der Autorin die Feststellung, dass die Zeichnungen einen Dialog zwischen verschiedenen Kulturen etablieren.

Suhrbier bezeichnet die Zeichnungen explizit als Text und möchte mithilfe einer eingehenden kompositorischen Analyse die symbolischen Bezüge der Menschen zu ihren Objekten erhellen. Die Autorin erläutert ferner einen interessant erscheinenden Gedanken:

Reduced from a three-dimensional existence to two dimensions on paper, indigenous objects are kept vividly alive in the minds of those not used to experiencing such material objects in their daily lives.²⁰⁴

Ganz gezielt wird hier geschildert, wie wichtig die Zeichnung in der Kommunikation mit Nicht-Indianern in ihrer Funktion als Mittlerin ist. Sie kann Zusammenhänge deutlich machen, wo Außenstehende möglicherweise nur unbelebte und isolierte Gegenstände erkennen können. Die Autorin legt dar, dass durch den Export indigener Gegenstände des Alltags in fremde Umgebungen jene Objekte ihre Bedeutung abgeben und die ursprünglichen Besitzer, bzw. Produzenten, keine Kontrolle mehr über die Einbeziehung in die neuen Kontexte haben. Die von Mona Suhrbier untersuchten Zeichnungen bieten Wege an, einer interessierten Öffentlichkeit die Bedeutung der Dinge nahezubringen und diese somit ihrer ursprünglichen Lebenswirklichkeit, zumindest auf der Ebene der Zeichnung, zurückzugeben. Suhrbier unterstützt die Vorstellung, dass Zeichnungen auf Papier die kulturelle Eigenständigkeit der indigenen Gemeinschaften unterstreichen. Die von ihr ausgewählten Beispiele illustrieren für die jeweiligen Völker wichtige Transformationsprozesse.

Suhrbier geht auch noch einmal näher auf die konkrete Bedeutung der Zeichnung für die Anthropologie ein; sie sieht die Aufgabe des Wissenschaftlers im Entschlüsseln und Interpretieren der besonderen Anordnung der Objekte in einer Zeichnung:

To an outside viewer, a drawing's special arrangement of objects says more about the importance and symbolic qualities of things than the time-consuming practice of observing daily life and rituals. A graphic representation of a ritual, depicting certain objects in certain places, is not accidental.

²⁰² SUHRBIER (2004), S. 82.

²⁰³ Zu Objekten der materiellen Kultur siehe auch: Mona B. SUHRBIER (2008); Der „schwebende“ Topf. Die Perspektive eines indigenen Künstlers auf einen Gegenstand (Mehinako, Brasilien), in: Merle AMELUNG / Claudia UZCÁTEGUI / Niels-Oliver WALKOWSKI / Markus ZANDER (Hg.); INDIEGEGENWART. Indigene Realitäten im südamerikanischen Tiefland (=Estudios Indiana 1), Berlin, S. 259, 266. Suhrbier stellt in diesem Aufsatz die Bezüge zwischen den Objekten auf der Zeichnung eines Mehinako-Künstlers und der Kultur der Mehinako sowie ihrer Nachbarn dar. Ebenso ordnet sie die Zeichnung in die aktuelle Situation der Mehinako und speziell des Künstlers ein.

²⁰⁴ SUHRBIER (2004), S. 82.

Rather, the arrangement of the object is intentional. It is the task of the anthropology of art to interpret such orders created by the artists.²⁰⁵

Darin, dass in den Zeichnungen Objekte der westlichen Kultur fehlen, die in einer Vielzahl im Leben der indigenen Völker Anwendung finden und unentbehrlich geworden sind, sieht Mona Suhrbier, wie zuvor bereits Rosza Zoladz und Maria Heloisa Fenelon Costa, eine Betonung der eigenen Kultur als Lebensgrundlage, die es zu erhalten gilt.²⁰⁶ In jedem Falle bieten die Zeichnungen die Möglichkeit, etwas Verlorenes oder dem Verlorengangen Preisgegebenes mithilfe der Kunst vor dem Vergessen zu retten. Dadurch entsteht die Möglichkeit, aus der Erinnerung an die Vergangenheit und aus der Auseinandersetzung mit der Gegenwart ein Dokument zu machen, welches kulturelle Vorstellungen vermittelt.

Neben der kulturellen Komponente betont Suhrbier in einem gemeinsam mit Mariana Leal Ferreira herausgegebenen Aufsatz die politische Seite der Zeichnungen:

The drawings presented here might seem aesthetically simple at first sight. Their complexity, however, can only be grasped through an analysis that disentangles the political and economical background against which contemporary Guarani cosmology is constructed anew. The artists' critique of human society transforms the future into the present because it calls for major changes in collective behaviour, including the adoption of various Western forms of knowledge and practice, such as literacy, sedentary agriculture and biomedicine.²⁰⁷

Die Zeichnungen stellen demnach komplexe Symbole für den Wandel in der Gesellschaft der Guarani und auch für ihre Forderungen hinsichtlich einer zukünftigen Verfasstheit ihrer Gemeinschaft dar. Nicht zu übersehen ist die Aufforderung der Autorinnen, die Zeichnungen gewissenhaft zu analysieren und die Auswirkungen der Veränderungen auf politischer und wirtschaftlicher Ebene auf das Weltbild hinreichend auszuwerten. Obwohl Suhrbier und Ferreira es vordergründig nicht auf einen systematischen Vergleich unterschiedlicher Zeitabschnitte – im Gegensatz beispielsweise zu Zoladz und Münzel – anlegen, suggerieren ihre Bildbeispiele einen Wandel im Gestalten der Zeichnungen, weg von einem, der Guarani-Poesie folgenden, zu einem, die paradiesische Zukunft herbeischauendem Arrangement.²⁰⁸ Ähnlich wie Zoladz weisen beide Autorinnen auf die Abwesenheit von Problemen und Konflikten in den Zeichnungen hin, welche durch die aktuelle Situation des Kontakts mit der umgebenden Bevölkerung zustande kommen.²⁰⁹ Suhrbier und Ferreira fassen die Zeichnungen daher so zusammen:

Miringuasu's first drawing in 1950, with its apparently abstract style, is inspired by the ideas of song composition and dance. [...]. At the turn of the millennium, young Guarani artists' painting experienced a change towards a European figurative style, sometimes even within a figurative, perspectival design. [...] heterogeneous images of reality and complex entities are articulated simultaneously in a total image. The essence of Guarani art is not exclusively focused on the ritual path that

²⁰⁵ SUHRBIER (2004), S. 88.

²⁰⁶ Ebda., S. 92.

²⁰⁷ FERREIRA / SUHRBIER, S. 149.

²⁰⁸ Ebda., S. 150–153. Zu den historischen Vergleichen, siehe auch ZOLADZ, S. 39–153 und weiterhin Münzel (1988a), S. 173–241.

²⁰⁹ ZOLADZ, S. 26.

must be followed, but on a synthesis of what it means to be and survive as a Guarani individual today. [...] By taking into account that fact that it is *i n t e n t i o n* what describes meanings to knowledges and actions, one can more easily compare the intentions of Guarani artists with those of European romantic landscape painters.²¹⁰

Ferreira und Suhrbier registrieren in ihrem Text die Vermengung verschiedener Realitäts-ebenen in einem einzigen Bild, analog zu dem, was Mark Münzel bereits 1988 konstatierte.²¹¹ Außerdem sind Aussagen über die aktuellen Verhältnisse von großer Bedeutung für die beiden Autorinnen. Da es in den entsprechenden Bildern auch immer um Ideale und den Willen zum Erreichen von Zielen geht, gelangen sie zu einem Vergleich mit der europäischen Romantischen Landschaftsmalerei. Auch Zoladz und Fenélon Costa bedienen sich einiger Begriffe aus der europäischen Kunstgeschichte, nutzten Wölfflinsches Vokabular für ihre Analysen.

Die politische Bedeutung der Zeichnungen sehen sie unter anderen in einem Aufmerksam-machen auf die Situation der Indigenen, auf ihre Hoffnungen und Wünsche:

Indigenous peoples in Brazil, and all over the world [...], have realized that the oral transmission of knowledge is insufficient to make sense of, or deal with, an increasingly globalized world. If the sacred spoken word, which is vital to the Guarani body-self, has not been able to transmit the dramatic effect of persistent poverty and violence to an insensitive Brazilian society, these young artists hope that the visual signs of an idealized poetic world might help educate the public about their current aspirations.²¹²

Hier formulieren beide Autorinnen das, was Suhrbier in ihrem zwei Jahre später veröffentlichten Artikel ähnlich ausdrücken sollte, dass nämlich die Zeichnung als Instrument des Kämpfens für eine verbesserte Lebensqualität dienen soll.

1.8.7 Lucia Hussak van Velthem

Lucia Hussak van Velthem forscht hauptsächlich zu Grafismen der traditionellen Ausdrucksformen, daher ordne ich ihre Schriften nicht in die oben angeführten Kategorien ein. Dennoch führe ich die Autorin hier an, weil ihre Ideen über die indigenen Kunstformen als Ausdruck komplexer kultureller Vernetzung unter anderem mit den Konzepten von Mona Suhrbier und Mariana Ferreira sowie Vera Coelho in Dialog treten.

In *A Pele de Tuluperê* (1998) und *O Belo é a Fera* (2003) untersucht van Velthem die Verquickung von Elementen wie der Dekoration, Sprache, dem Bildakt, Trägermedium, Körper, Ritual, der Ernährung, dem semantischen Gehalt, der Farbe, dem Material, der Objektnutzung, dem Dorf als Ort der Herstellung und des Zerfalls sowie der Mythologie und dem Übersinnlichen. Van Velthem zeigt unter anderem, dass den abstrakt erscheinenden Motiven geflochtener Objekte eine Tiersymbolik innewohnt, die zumeist von der mythischen

²¹⁰ FERREIRA / SUHRBIER, S. 158f., Hervorhebung im Original.

²¹¹ MÜNDEL (1988a), S. 187–199.

²¹² FERREIRA / SUHRBIER, S. 161.

Schlange *Tuluperê* herrührt.²¹³ Den Zusammenhang zwischen den grafischen Motiven und dem, was sie repräsentieren, schildert van Velthem unter anderem so:

Wenn man sie individuell betrachtet, heben die Grafismen ihre figurative Charakteristik hervor und daher sind sie ikonisch, weil sie die Existenz eines Bestandteils der Ähnlichkeit zwischen der bildlichen Form und ihrer Bedeutungen unterstreichen. Mit anderen Worten: die Muster der Wayana schaffen analoge Repräsentationen von Wesen oder Dingen, was das Wiedererkennen repräsentierter Elemente ermöglicht. Dies sind, im Allgemeinen, die charakteristischsten und bestimmenden Züge jedes Modells, sei es pflanzlich, tierisch, oder übersinnlich.²¹⁴

Die hier vorgelegte präzise Beschreibung der Relation von grafischem Muster und repräsentativem Bezug ist äußerst nützlich und fügt sich ein in die Herausarbeitung der komplexen Beziehungen der oben genannten Parameter zueinander. In den erwähnten Büchern und in anderen Arbeiten van Velthems werden grundsätzliche Probleme der Kunstethnologie verhandelt und die materielle Kultur brasilianischer indigener Völker im Allgemeinen sowie der Wayana und Aparai im Besonderen wissenschaftlich gewürdigt.

Im folgenden Zitat eines Aufsatzes erklärt van Velthem die Bedeutung von Kunst für die indigenen Kulturen und schildert die Einbettung der Kunstformen in ein vielfältiges Geflecht:

Trotz der großen Vielfalt ihrer Manifestationen werden die indigenen Kunstformen nicht geschaffen, um betrachtet zu werden. Sie kleiden sich zunächst in ausdrucksvolle Partikularismen und konstituieren in den meisten Fällen ein Mittel für die Übertragung von Vorstellungen sozialen oder kosmologischen Ursprungs. Sie besitzen daher repräsentative und nutzbringende Funktionen, haben darüber hinaus noch andere Ziele und Wirkungen. Die ästhetische Erfahrung stellt für die Indianer ein fundamentales Element der Übertragung von Wissen und sozialer Werte dar. Diese helfen, ihre Besonderheiten, das heißt, die Natur oder Essenz ihrer eigenen Menschlichkeit, zu definieren. Es muss deshalb eine Würdigung geben, welche genauso andere kulturelle Ausdrucksformen umfasst. In diesem Sinne kann die ästhetische Wertschätzung eines indigenen Artefakts nicht auf das Objekt selbst begrenzt bleiben, sondern sie kommt zustande, indem eine Beziehung ausgedrückt wird – diese schlägt sich in der Nutzung des Artefaktes selbst oder in seinem Tausch nieder.²¹⁵

Die indigenen Kunstformen wurden nicht in Hinsicht auf das Betrachtetwerden geschaffen. Darin stimmt van Velthem mit Hans Belting überein. Beide besitzen einen engen Kunstbegriff, der letztlich auch Auswirkungen auf die Betrachtung von Bildern und anderen Ausdrucksformen hat. Dies drückt sich ebenso in der Schlussbemerkung zu einem Artikel der in Rio de Janeiro erscheinenden Zeitschrift *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares* aus:

Für die Wayana, ebenso wie für viele andere indigene Völker, gilt, dass sich das Fortdauern der künstlerischen Ausdrucksformen in einem permanenten Ungleichgewicht befindet. Die Intensivierung der Beziehung zur umgebenden Gesellschaft, die häufigen Besuche in den urbanen Zentren, die missionarischen Aktivitäten, welche vor allem die Destruktion der Körperbemalung zum Ziel haben, die Einführung der Kleidung und die Anwesenheit der Schule in den Dörfern stellen einige der Faktoren dar, welche den Verlust der unverzichtbaren Bedingungen für die Bedeutung [der Körperbemalung], ihren Nutzen und Weitergabe mit sich bringen. Die Aufrechterhaltung der Körperästhetik und der meisten indigenen Kunstformen hängt zum großen Teil vom sozialen Gleichgewicht

²¹³ Zur Tiersymbolik: VAN VELTHEM (1998), S. 132–136. Weiterhin: VAN VELTHEM (2003), S. 306–329.

²¹⁴ VAN VELTHEM (2003), S. 306.

²¹⁵ Lucia Hussak VAN VELTHEM (2010a); Artes Indígenas. Notas sobre a Lógica dos Corpos e dos Artefatos, in: *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares* Vol.7, Nr.1, Rio de Janeiro, S. 59. Im Internet unter: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/viewFile/12052/9434>>, gesehen am: 25.05.2016.

jedes Volkes ab. Dieses ist fundamental für die Bewahrung und Wertschätzung der Bedeutungen und der Dynamik, welche der Übermittlung von und dem Experimentieren mit diesen Kenntnissen und Praktiken zu eigen ist.²¹⁶

Während bei Lucia van Velthem die Bewahrung eines kulturellen Gleichgewichts als Voraussetzung für einen Erhalt traditioneller künstlerischer Ausdrucksformen der Wayana im Vordergrund steht, betont Vera Coelho in ihren Arbeiten die Anpassungsfähigkeit der Waurá an externe Einflüsse und die Integration derselben in ihre eigenen Kunstformen. Dies ist für Coelho ein Zeichen dafür, dass ihre Kultur nicht vom Verfall betroffen ist:

Weder die Westliche Kunst, noch die Primitive sind statisch und sie akzeptieren mit mehr oder weniger Widerstand neue Elemente, die von anderen Feldern und anderen Völkern kommen, welche sie in ihren ästhetischen Fundus mit unterschiedlicher Dauerhaftigkeit und Erfolg inkorporieren.

Die Uaurá Kunst ist in dieser Beziehung nicht anders als die meisten anderen. [...]

So wie es mit den künstlerischen Manifestationen jedweder lebendigen Gesellschaft geschieht, unterliegt die geometrische Kunst der Uaurá Veränderungen und der Aufnahme von Neuerungen.²¹⁷

Ich erkenne in der Uaurá-Kunst ein offenes System gegenüber Neuerungen, auch wenn es auf einer soliden künstlerischen Tradition fußt. Die neuen Elemente werden inkorporiert, ohne dass die traditionellen verschwinden. Dies bedeutet keinen Beweis für einen Verfall; es zeigt, ganz im Gegenteil, dass diese Kunst ein lebendiges System ist – ein Übermaß an Rigidität und Festhalten an traditionellen Mustern hätte vielleicht den Beginn eines Prozesses der Degenerierung zur Folge.²¹⁸

Selbstverständlich kann man die Situation der von den beiden Forscherinnen untersuchten Völker nicht gleichsetzen. Waurá und Wayana sind unterschiedlichen sozialen, geographischen und kulturellen Kontexten ausgesetzt. Dennoch scheinen hier gegensätzliche Positionen durch, welche von einem prinzipiell konträren Verständnis der indigenen Kunstformen ausgehen. Van Velthem setzt auf das konservierende Element der Tradition als Voraussetzung für den Erhalt der Wayana-Musterkunst, während Coelho die Anpassungsfähigkeit der Kunstformen als Voraussetzung für das Weiterbestehen einer indigenen Kultur ansieht.

1.8.8 Mariana Kawall Leal Ferreira

In ihrem Aufsatz *The Color Red: Fighting with Flowers and Fruits in Xavante Territory, Central Brazil* schreibt Mariana Ferreira über:

[...] the emotional and artistic reactions of indigenous children of the Xavante people in a village of the 'Terra Indígena' Sangradouro (Mato Grosso, Brazil) to the extremely brutal assassination, decapitation and dismemberment of the local Xavante elder Joaquim Maradezero by a family member of owners of soy bean plantations and his men in April 2003.²¹⁹

In der Zusammenfassung ihres Aufsatzes über die Reaktionen auf die Ermordung des Xavante-Ältesten Joaquim Maradezero wird augenfällig, dass sich die Autorin mit der Frage nach der Aktualität der Zeichnungen und ihrer Inspiration durch ein dramatisches äußeres Ereignis befasst. Damit reiht sich dieser Beitrag noch deutlicher als andere Arbeiten in die

²¹⁶ VAN VELTHEM (2010a), S. 64.

²¹⁷ COELHO (1993), S. 621.

²¹⁸ Ebda., S. 623.

²¹⁹ Mariana Kawall Leal FERREIRA (2004); *The Color Red: Fighting with Flowers and Fruits in Xavante Territory, Central Brazil*, in: *Indiana* 21, Berlin, S. 47.

bei „2)“ genannte **Strömung der Forschungsrichtungen** ein. Ferreira berichtet, dass drei Monate nach dem Tod des Ältesten Joaquim im Rahmen eines Programms der UN, welches die Rolle der Blumen und Früchte der Savanne für die Xavante untersucht, Zeichnungen entstanden, die Blumen, Früchte, Samen und anderes in verschiedenen Rottönen zeigten. Ferreira betrachtet dies als das symbolisierte Blut des Ältesten, und sie möchte die Objekte als Metapher auffassen, die als Waffe im Kampf gegen die Verletzung des Rechts auf Leben eingesetzt werden.²²⁰ Bei Ferreira stehen ganz klar aktuelle Entwicklungen an erster Stelle, wenn es um die Interpretation und die Funktion der Zeichnungen geht. Sie stellt fest, dass eine große Zahl von Zeichnungen ähnliche Farbzüge tragen und bringt diese unmittelbar mit der Ermordung des Ältesten in Zusammenhang. Zwar stößt sie den Leser auf die Tatsache, dass der Gebrauch der roten Farbe von den sonst üblichen Schulzeichnungen abweicht, jedoch überlässt sie es ausdrücklich dem Rezipienten, die in ihrem Aufsatz wiedergegebenen Erzählungen und Zeichnungen zu deuten. Mittels Einordnung in einen kulturellen Bezugsrahmen, wird die Bedeutung der Farben Rot, Schwarz und Weiß geschildert. Auch die Feststellung, dass Zeichnungen nun in größerem Umfang eingesetzt werden, erklärt sie durch soziale Umstände – die Notwendigkeit der Wiedererlangung der kulinarischen Diversität nach Verarmung der Nahrungsmittel infolge einer Politik der Umerziehung seitens katholischer Kirche und Staat ab den späten fünfziger Jahren. Diese Bemühungen wurden samt Zeichnungen in dem Buch *A'uwē Tsa Tsi* („nur Xavante Nahrungsmittel“) festgehalten. In Lehrgängen werden den Xavante Kenntnisse vermittelt, wie sie ihre Rechte besser wahrnehmen können. Dies wirke sich ganz allgemein auf den Diskurs bei den Xavante aus.²²¹

Ferreira setzt die mündliche und später schriftlich fixierte Nacherzählung der Ermordung eines Xavante-Ältesten unmittelbar mit den Zeichnungen zu diesem Ereignis in Beziehung.²²² Dadurch entsteht ein ähnliches Verhältnis der Medien „Bild“ und „Schrift“ wie bei anderen Werken der *Literatura Indígena*. Ebenso wie die künstlerischen Qualitäten der Zeichnungen, treten die literarischen Eigenheiten der mündlichen Narration zutage. Hier ein Auszug aus der Erzählung:

Luis Carlos shot Joaquim in the forehead [...] There is a hole in Joaquim's head, the blood is squirting out, it is pouring out like a waterfall. He is dead. The *waradzu* are alive. But the *waradzu* know their laws, they know they need to hide the body. They want to cut it up, they want to kill the Indian for good (*matar índio de verdade*), so that he will not go to the land of the dead (*terra dos mortos*). They think they can do that so they cut the arm off, the leg off, the head off, the other arm, the other leg, the other foot, the hands, chop up the stomach, even cut off his penis. They don't know that he is already gone to the other world, like they call an angel, he is already on the other side, flying, his body is covered in hawk dawn [sic!], he is like a spirit.²²³

²²⁰ FERREIRA, M. (2004), S. 48.

²²¹ Zu den Bildungsmaßnahmen für größere Nahrungsmitteldiversität: ebda., S. 50.

²²² Zur Geschichte der Ermordung von Joaquim: ebda., S. 52–61.

Während dieser Paragraf zum einen die Brutalität der weißen Farmangestellten und zum anderen das Verlassen der Seele beschreibt, widmet sich der vorherige (hier nicht wiedergegebene) Abschnitt dem Moment der Begegnung des Sohnes des Farmbesitzers mit dem Ältesten. Jene Passage enthält fiktive Elemente, die einerseits der besseren Veranschaulichung der Szene dienen sollen und zum anderen der Literalität auf die Sprünge helfen. Zusätzlich rückt die Erzählung damit in die Nähe der Mythen, da hier Bezüge zu Tieren der Xavante-Kosmologie geschaffen werden. Die Zeichnungen greifen Details aus den Geschehnissen auf. So wird von einem Künstler das Abhacken der Gliedmaßen und von einem anderen der in Habichtsdaunen entweichende Seelenkörper wiedergegeben. Ohne näher auf die Beziehung von Text und Bild einzugehen, schafft doch Ferreira hier suggestiv eindeutige Bezüge. Ihr expliziter Wunsch, der Leser möge die Auslegungen der Erzählung und der Zeichnungen selbst vornehmen, lässt sich ohne Schwierigkeiten umsetzen. Ihre Gegenüberstellung der beiden Medien läuft damit auf die Einordnung der Zeichnungen in die aktuelle Entwicklung der Xavante, wie auch in ihren kulturellen Kosmos, hinaus. Zum einen werden explizit die Bezüge der Zeichnungen zu aktuellen Ereignissen formuliert, zum anderen wird implizit eine Einheit aus Bild und Text geschaffen, die eine moderne Mythe entstehen lässt. Die Autorin trägt somit aktiv zu einer Kontinuität des hybriden²²⁴ Erzählens bei und stellt gleichzeitig die Zeichnungen in den Dienst der Thematiken, die ihnen zugrunde liegen. Desweiteren werden die Zeichnungen als Ausdruck eines Kampfes um das Recht auf Leben angesehen, welches den Xavante beispielsweise von den Farmern streitig gemacht wird. Damit werden die Bilder auch als politische Aussage gewertet und dienen neben einer Mythisierung auch der Außendarstellung, ringen um Aufmerksamkeit für die Interessen der Xavante.

1.8.9 Mark Münzel

Mark Münzel geht in zahlreichen Aufsätzen auf Zeichnungen brasilianischer Indianer ein. Seine Betrachtungen betonen häufig die formalen Elemente der Darstellungen, was einen stilistischen Vergleich von früheren und später entstandenen Zeichnungen ermöglicht. Somit sind einige seiner Arbeiten der unter „1)“ **zusammengefassten Richtung** der kunsthistorischen Literatur zuzuordnen. Aber auch der **dritte Forschungsansatz** unter „3)“, zu Fragen nach der künstlerischen Kreativität, findet sich in seinen Schriften wieder. In seinem Beitrag *Das fromme Lachen über den bärtigen Barbar* wendet er den Blick des Lesers zunächst zur Kunst der Indianer im Allgemeinen, er verdeutlicht:

²²³ FERREIRA, M. (2004), S. 54, die eckige Klammer mit Auslassungszeichen und die kursiven Wörter auf Portugiesisch / Xavante im Original.

²²⁴ „Hybrid“ – aus Bild und Text bestehend.

[...] wie sehr es eine Illusion ist, in der sogenannten Primitiven Kunst unberührte Anfänge, Ursprünge zu suchen – was wir da bewundern, ist seit dem Hereinbrechen der Kolonialzeit über die Stammesvölker längst von den Einflüssen Europas berührt. Zum anderen aber auch, ein wie fruchtbares Mißverständnis gerade die Suche nach den Ursprüngen für unser Verständnis der fremden Kunst geworden ist.²²⁵

Münzel sieht in der Beschäftigung mit der indigenen Kunst ein Suchen nach Ursprünglichem als Beweggrund und kommt zu dem Schluss, dass diese Ursprünglichkeit tatsächlich nicht (mehr) existiert. Er erkennt in der Fehleinschätzung aber auch den Keim für ein besseres Verständnis. Zweifellos ist die Triebfeder des Forschenden, der sich mit den indigenen Kunstformen auseinandersetzt, von Neugier geprägt, einer Neugier, die in der Kunst etwas Unberührtes vermutet. Wenn dieses Movens auch zu trügerischen Urteilen führen kann, so vermag es gleichzeitig, einen schöpferischen Umgang mit den Artefakten der indigenen Völker zu befördern. Weil der erste Eindruck oft täuscht, kann der zweite und dritte umso hilfreicher sein. Zur Vertiefung der Umstände verweist Münzel daher auf die historischen Bedingungen jener Region, in der Koch-Grünberg von den indigenen Bewohnern Zeichnungen anfertigen ließ. Durch Betonung des Gewichts der Salesianer-Missionen für die kulturelle Mestizisierung unterstreicht er die Bedeutung der Diffusion kultureller Inhalte und Formen.²²⁶ Parallel zu formalen Gesichtspunkten und Bedingungen der Entstehung der Zeichnungen geht Münzel auf die in den Zeichnungen wiedergegebenen Sujets ein. Die Einordnung der Bildobjekte in die kulturelle Sphäre veranschaulicht den Ansatz der **zweiten Strömung** unter „2)“, der Klassifizierung der indigenen Kunst in Hinblick auf die Bedeutung für die aktuelle Situation sowie das Weltbild der jeweiligen Gruppe.

Münzel beschränkt sich in seinem Text nicht auf die erwähnten Indianervölker, sondern erklärt die historischen Zusammenhänge der Expedition Koch-Grünbergs, dessen gesammelte Zeichnungen die Grundlage für den Aufsatz bilden. Warum die Zeichnungen entstanden und in welcher geistigen Umgebung der Sammler anzusiedeln ist, diese Fragen erachtet der Autor als ebenso wichtig wie die Informationen zu den einzelnen Ethnien und ihren kulturellen Querverbindungen. Die Forschung wird als ein Kind ihrer Zeit dargestellt. Koch-Grünberg sieht er in eine Epoche eingebettet, in der besonders die Künstler des Expressionismus das Unverbrauchte, Naive in der Kunst indigener Völker suchten. Gleichfalls erwähnt er den Konflikt zwischen Künstlern des Expressionismus und Wissenschaftlern / Völkerkundlern, der unter anderem aus dem Vorwurf erwachse, dass die Expressionisten die Wissenschaft zugunsten ihrer Sinne vernachlässigen:

Ein Wermutstropfen mischt sich hier in Emil Noldes Erinnerung, wenn er von der distanzierten Haltung der „Zünftigen“ (wohl im Sinne von: für Laien verschlossene Zunft) spricht, die im Grunde nur Kunstbanausen sind und das Fremde nicht verstehen. Wen er da meint, wird im nächsten Satz deutlicher: „Der Wissenschaft der Völkerkunde aber sind wir heute noch wie lästige Eindringlinge, weil

²²⁵ MÜNZEL (1988a), S. 177.

²²⁶ Ebda., S. 177f.

wir sinnliches Sehen mehr lieben als nur das Wissen“ [...]. Die Völkerkundemuseen fanden in den Anhängern des Expressionismus ein neues Publikum, das jedoch auch mit neuem Blick und neuen Fragen kam – Anlaß für Konflikte zwischen den Kunst-Interessierten und den Wissenschaftlern [...].²²⁷

Koch-Grünberg wird von Münzel in die Nähe der Expressionisten gerückt, da ersterer die indigenen Zeichner *a priori* als Künstler bezeichnete und eher einen materialistischen, als einen idealistischen Standpunkt vertrat.²²⁸ Dennoch kann auch Koch-Grünberg nicht auf eine Kontextualisierung der Kunstwerke verzichten. Sie ist vielmehr das Mittel für seine These vom Bild als Vermittler von Inhalten. Münzel stellt heraus, dass Koch-Grünberg in seinen Schriften die Nähe zur geistigen Haltung seiner Zeit sucht.²²⁹ Die Bedeutung Koch-Grünbergs hebt Münzel deshalb hervor, weil die Umstände der Entstehung der Zeichnungen ebenso wichtig sind wie diese selbst. Die Impulse, die Koch-Grünberg zu seiner Forschung angeregt haben, sind von so großer Bedeutung, weil auch sie dazu geführt haben, dass diese Zeichnungen heute als historische Dokumente existieren, und sich die Möglichkeit ergibt, sie mit zeitgenössischen Werken indigener Künstler zu vergleichen.²³⁰ Das Gegenüberstellen der Zeichnungen, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten gesammelt wurden, stellt das eigentliche Anliegen dieses Aufsatzes von Mark Münzel dar. So wird gefragt, welche Art von Entwicklung sich bei den betreffenden Indianervölkern vollzog und in welcher Hinsicht Kontinuität besteht.²³¹

Eine dieser Kontinuitäten liegt in der Feststellung, dass Bedeutungen nicht eindeutig sind, sondern in unterschiedlichen Zusammenhängen differieren. In den früheren Zeichnungen liege die Mehrdeutigkeit beispielsweise in einem einzigen Symbol, während in späteren Zeichnungen, die beispielsweise von Berta Ribeiro gesammelt wurden, die Mehrdeutigkeit des Objekts in einer Bilderzählung eindeutig gemacht worden sei und so dem westlichen Betrachter einfacher vermittelt werden könne.²³² Die Betrachtung des westlichen Einflusses der Zeichnung sei ebenfalls ein Ausdruck für die Suche nach einer Entwicklung. Während in früheren Zeichnungen kein Versuch unternommen worden sei, Mehrdeutigkeiten zu vermeiden, seien spätere Zeichnungen in ein leichter lesbares Schema eingepasst worden.²³³

Münzel bringt für die weiter oben angeführte Diskussion um Abstraktion und Repräsentation neue Ideen ins Spiel. So beschreibt er, wie ein Künstler die Zeichnung eines Holzschemels auf einem Blatt Papier anfertigt. Auf diesem ist nicht etwa der Schemel als Ganzes,

²²⁷ MÜNDEL (1988a), S. 181f. Zur Schwierigkeit der Vermittlung indigener Kunstformen im Spannungsfeld zwischen Kunstgeschichte und Ethnologie siehe auch noch: José António FERNANDES DIAS (2001); *Reviewing Indigenous Arts*, in: Edward J. SULLIVAN; *Brazil: Body and Soul*, Ausstellungskatalog, New York, S. 54–61.

²²⁸ MÜNDEL (1988a), S. 183f.

²²⁹ Ebda., S. 185.

²³⁰ Zur Motivation und Vorgehensweise Koch-Grünbergs: ebda., S. 185–187.

²³¹ Ebda., S. 187.

²³² Ebda., S. 190, 198f.

²³³ Ebda., S. 187–199.

sondern lediglich sein Muster, ergänzt um einen dekorativen Rand, dargestellt. Was dies bedeutet beschreibt Münzel so:

[Der Künstler] nimmt ein Stück aus dem Leben, aus dem Gesamtzusammenhang, aus jenem schon erwähnten „Urwald der Künste“, er abstrahiert das Ornament von dessen Unterlage und Umfeld und stellt es gesondert. Er tut also das, was Völkerkundler an vielen Prachtbänden über „Primitive Kunst“ kritisieren und was auch einen gewichtigen Vorwurf gegen das Museum ausmacht: Er reißt die Kunst aus ihrem lebendigen Zusammenhang.²³⁴

Tatsächlich führe die Ablösung des dekorativen Schemel-Musters sowohl zu einer Abstraktion, als auch zu einer Reduktion aufs Wesentliche. Damit suggeriert Münzel, dass der Schemel im Grunde durch sein abstraktes Muster charakterisiert und repräsentiert wird. Der zusätzliche Rand sei hingegen eine Nebenaussage, welche aus dem Umfeld des Schemels stamme.

Münzels Herangehensweise beruht zu einem großen Teil auf einer Auseinandersetzung mit dem formalen Element. Seine Schlussfolgerungen basieren auf einer Analyse der formalen Merkmale der beschriebenen Zeichnungen und den Kenntnissen der Mythologie. Die Methode, die Beobachtungen von Koch-Grünberg heutigen Erkenntnissen gegenüberzustellen, bringt Einsichten mit sich, die es dem Leser erlauben, die Zeichnungen in ihrer differenzierenden Art der Darstellung verschiedener Tiere und Wesen je nach unterschiedlichen Kontexten wahrzunehmen.

Ebenso wie um die Einbettung der Zeichnungen in den kulturellen Rahmen, bemüht sich Münzel darum, zu zeigen, dass sich mit dem grafischen Mittel auch ein neues Medium herausgebildet hat. Hierbei werden sowohl formale, als auch semantische Kriterien beobachtet. Nicht nur die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der zu verschiedenen Zeitpunkten entstandenen Werke stellt Münzel in einem weiteren Beitrag – *Der spielerische Sieg über die Dämonen: Die Kunst der Kamayurá* – heraus, sondern auch Kontraste auf synchroner Ebene, Vergleiche zwischen verschiedenen indigenen Kulturen. Zum Ende des Aufsatzes legt Münzel den Akzent noch auf einen anderen Aspekt – das Spielerische der Kunst:

Spielerische Freude ist aber auch ein gewichtiger Teil der Kunst der Erwachsenen. Sie lugt hinter den parodistisch anklingenden Masken hervor, sie triumphiert über die Schreckensvision des Affengeistes, wenn er als schön schauriges Monstrum porträtiert und damit überwunden wird. So ernst die Kamayurá die Urzeit und die Gefahren aus dem Jenseits auch nehmen, sie machen daraus doch allemal eine glänzende Schau und einen guten Witz. So wie die Kunst der Waldindianer immer wieder ins Gleichgewicht zwischen kollektiver Ordnung und individueller Freiheit gelangt, so auch zwischen heiligem Ernst und künstlerischem Vergnügen.²³⁵

Mark Münzel wird dieser Kunst gerecht, indem er in seinem Artikel eine humorvolle Sprache verwendet, welche dem zumeist westlichen Leser Vorurteile und Stereotypen vor Augen führt sowie die mehrdeutigen symbolischen Bezüge der Artefakte mit einem Augenzwinkern entfaltet.

²³⁴ MÜNZEL (1988a), S. 204.

²³⁵ MÜNZEL (1988b), S. 625.

1.8.10 Bartolomeu Melià und Olga Blinder

Vielleicht hat dieser Versuch auf dem Papier – befreit von den Gegenständen in die der künstlerische Ausdruck traditionell gezwängt war – den Indianern die Möglichkeit zu einem Spiel der Freiheit und Phantasie eröffnet, fast könnte man sagen zu reiner Musik der Formen. Freiheit und Phantasie, die in diesem Fall freilich auf den richtigen Gebrauch von Linie und Farbe angewiesen sind, um zu einem Ausdruck in harmonischen Formbeziehungen zu gelangen. Eine Freiheit und Phantasie, die als schön empfunden wurde, von den indianischen Künstlern, von den anderen Mitgliedern ihrer Gemeinschaft, und von uns, die wir ihre Werke heute in einer ethno-ästhetischen Ausstellung betrachten.²³⁶

Die beiden Autoren Bartolomeu Melià und Olga Blinder, die hier ihre Gedanken über die Zeichnungen der Paĩ-Tavyterã, Guaraní-Indianer im Osten Paraguays, mitteilen, baten die Angehörigen dieses Volkes, sich zeichnend auszudrücken. Sie ermunterten sie damit, sich in einer ihnen nicht bekannten Form künstlerisch auszudrücken.²³⁷

Melià und Blinder heben hervor, dass die Zeichnung keine Neuerung für das System der Kunst der Guaraní brachte, dass sie lediglich als Medium neu ist. Das bedeutet, beide Autoren sehen die Zeichnungen von der Tradition bestimmt, weshalb ich sie der **bei „1)“ genannten Forschungsrichtung** zuordnen möchte. Wichtig ist ihnen auch die Feststellung, dass die Denkwelt der Guaraní, eine Art ideeller Code, für den schematisch-abstrahierenden Stil der Guaraní verantwortlich ist.²³⁸ Hierin erkennt man einen Ansatz, der versucht, die neueren Zeichnungen mit Hilfe der der Kultur eigenen Formensprache zu erklären. Blinder / Melià interpretieren die Bilder nicht im Sinne einer Entwicklung des Stils, sie erklären sie aus dem Gedankengebäude heraus, das auf dem Weltbild der Paĩ-Tavyterã fußt. Das Unterstreichen der Freiheit, die den Künstlern mithilfe des neuen Mediums nun möglich ist, führt nur scheinbar zu einem Gegengewicht der künstlerischen Interpretation zum Konzept des traditionellen symbolischen Ausdruckssystems. Denn die gestalterische Unabhängigkeit steht den beiden Autoren zufolge nach wie vor im Dienste des „traditionellen symbolischen Rahmen[s]“.²³⁹

1.8.11 Aristóteles Barcelos Neto

In *A Arte dos Sonhos: Uma Iconografia Ameríndia* ist Aristóteles Barcelos Neto den kreativen Kräften der Waurá-Künstler auf der Spur, betont die formalen Qualitäten von Zeichnungen, die darin enthaltenen Möglichkeiten zum Experimentieren und zur Schaffung eines unabhängigen, auf Erkenntnis ausgerichteten Terrains. Auch die Sicherheit im Umgang mit dem Bildmedium attestiert Barcelos Neto:

²³⁶ Olga BLINDER / Bartolomeu MELIÀ (1988); An der Schwelle einer neuen Kunst der Guaraní, in: Mark MÜNZEL (Hg.); *Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas*, (=Roter Faden zur Ausstellung, Bd. 15), Frankfurt am Main, S. 657.

²³⁷ Ebda., S. 650.

²³⁸ Ebda., S. 658f.

²³⁹ Ebda., S. 659.

Aufgrund der Schnelligkeit, Präzision und der Flüssigkeit des Strichs, jedoch ohne rigiden und sterilen Schematismus, bemerkt man eine Sicherheit, die Formen und den Modus der Konstruktion des Bildraums betreffend. Diese expressiven Manifestationen sind analog zur beobachteten diskursiven Flüssigkeit bei den Mythenerzählungen. Diese Daten verstärken die Vorstellung, dass die Zeichner keine Unsicherheiten oder Zweifel darüber haben, was sie aufs Papier bringen sowie, dass die Zeichnungen eine komplementäre Beziehung zu den Mythen haben. Jedoch sind die Zeichnungen keine „Illustrationen“ der Mythen und die Mythen keine „Bildlegenden“ der Zeichnungen. Auch wenn diese komplementäre Beziehung existiert, so verläuft sie nicht automatisch, da die Zeichnungen einen unabhängigen Status einnehmen und so ein eigenes reflexives Feld, über die nicht-menschlichen Alteritäten konstituieren.²⁴⁰

Barcelos Neto unterlässt es hier nicht, auch auf die Bezüge der Zeichnungen zum Mythenkosmos einzugehen. Jedoch verweist er dabei auf den Umstand, dass es sich bei den Zeichnungen um einen alternativen und eigenständigen Weg des Denkens „über die nicht-menschlichen Alteritäten“ handelt. Weiterhin stellt er die Bedeutung der Zeichnung als Medium mentaler Bilder heraus:

Ich stellte seit den ersten bemalten Seiten fest, dass die Zeichner keine großen mentalen Anstrengungen unternahmen, um die Zeichnungen anzufertigen, wahrscheinlich, weil die Überlegungen schon viel eher angestellt worden waren. Das Papier ist in diesem Fall nicht mehr als der finale Transferträger des Bildes, welches zuvor der Welt der Träume, Trance und Mythen vorbehalten war.²⁴¹

Während die in diesem Zitat geäußerte Funktion der Zeichnung noch auf ein Feld des kulturellen und individuellen Kosmos des Künstlers verweist, differenziert Barcelos Neto im Verlauf seines Buches die weiteren Ursachen für die Beschäftigung mit den Zeichnungen. So findet er folgende Erklärungen für ihr Zustandekommen:

1. Das Beherrschen traditioneller Ausdrucksmittel (Kunsth Handwerk, Körperbemalung und -Schmuck).²⁴²
2. An die zweite Stelle stellt Barcelos Neto die große Neugier bezüglich formaler Prozesse, Anatomie, Ethologie und tierischer Metamorphose.²⁴³ Der Autor legt damit nahe, dass sich die Waurá regelmäßig mit formalen ästhetischen Fragen auseinandersetzen und auch daher das Interesse an den Zeichnungen rührt. Die eingehende Betrachtung von Formen der Flora und Fauna ruft offensichtlich großes Interesse und auch Diskussionen hervor, die als künstlerische Inspiration dienen. Dazu schreibt er:

Übrigens [...] gibt es eine lange Liste von „Tieren“, deren Morphologien Anziehungskraft und Faszination ausüben und symbolische Bedeutung besitzen (der Leser erinnere sich an die unzähligen Passagen der Wauja-Mythen, die sich der Erklärung kleiner anatomischer Details der Wesen widmen). Die Wauja sind von der Form in allen expressiven Bereichen und Möglichkeiten besessen.²⁴⁴

Über die hier beschriebene Faszination hinaus, welche von verschiedenen Wesen (nicht nur Tieren, daher die Anführungszeichen, die der Autor vor das portugiesische Wort *animais* setzt) ausgeht, kennen die Waurá auch noch eine ästhetische Klassifikation. Sie betrachten

²⁴⁰ Aristóteles BARCELOS NETO (2002); *A Arte dos Sonhos. Uma Iconografia Ameríndia*, Lissabon, S. 115.

²⁴¹ Ebda., S. 115.

²⁴² Ebda., S. 115.

²⁴³ Ebda., S. 115.

²⁴⁴ Ebda., S. 150f.

Geister entweder als schön oder hässlich und kennen auch Abstufungen dazwischen.²⁴⁵ Die schönsten Wesen gelten zugleich als gefährlich, weshalb die Waurá von ihnen ein „reduziertes Modell“ schaffen, womit gemeint ist, dass es sich bei den gezeichneten Wesen tatsächlich um die Wesen selbst handelt, wenn auch in reduzierter Form, wodurch die Gefährlichkeit der Wesen eingeschränkt wird. Der Reiz der Zeichnung liegt dann in der Möglichkeit des Domestizierens der Geister, sie können ohne Gefahr eingehend betrachtet und besprochen werden.²⁴⁶ In diesem Gedanken tut sich auch das Konzept der Zeichnung als bildaktives Medium auf, welches sowohl negative als auch positive Wirkungen hervorbringen kann. In diesem Zusammenhang spricht der Autor von der Gefahr, die vom Bild selbst ausgehen kann und die es zu vermeiden gilt.²⁴⁷

3. Unter diesem Punkt führt Barcelos Neto „Gedächtnis-Übungen“ auf,²⁴⁸ womit er Bilder meint, die auf Träume und Trance zurückzuführen sind und welche den Menschen von Geistern überbracht wurden. Die Geister wiederum hatten einer Schlange die künstlerischen Motive geraubt, welche von dem Tier zuvor erschaffen worden waren.²⁴⁹ Materialisierte, also zu Papier gebrachte oder in Keramik verewigte Bilder einerseits, sowie immaterielle Bilder andererseits, sind dabei als gleichwertig anzusehen.²⁵⁰

4. Als abschließenden Punkt nennt Barcelos Neto eine gewisse Freiheit bezüglich bildlicher Kreation und Interpretation. So ist das Wissen in Bezug auf die übersinnlichen Wesen individuell und sei als persönliche Entdeckung zu verstehen.²⁵¹

Ausgehend von seinen Beobachtungen über die Waurá möchte ich den Autor den unter „2)“ und „3)“ dargelegten **Strömungen der Kunstethnologie** zuordnen. Barcelos Neto erhellt zum einen die Verflechtungen der Zeichnungen mit den übersinnlichen Wesen und dem mythologischen Kosmos, zum anderen betont er immer wieder die individuelle kreative, an gestalterischen Fragen orientierte Komponente, welche dem Zeichenprozess innewohnt und letzterem in Form von ästhetischer Faszination, welche von Pflanzen, Tieren und übersinnlichen Wesen ausgeht, vorausseilt.

²⁴⁵ BARCELOS NETO, S. 153f., 174f.

²⁴⁶ Ebda., S. 173–176.

²⁴⁷ Ebda., S. 241f.

²⁴⁸ Ebda., S. 116.

²⁴⁹ Ebda., S. 166f.

²⁵⁰ Ebda., S. 167f.

²⁵¹ Ebda., S. 116f.

2. Die Ethnien

2.1. Allgemeines

2.1.1 Forschungsstand

Die zuvor genannten Autoren bilden einen Querschnitt der Forschungsrichtung der Kunstethnologie, der keineswegs auf Vollständigkeit abzielt. Vielmehr ging es darum, vor allem Arbeiten herauszustellen, welche sich anhand konkreter Beispiele ausgewählter Kunstwerke von Zeichnern bestimmter Völker mit der Zeichnung auf Papier auseinandersetzen. Bei der Auswahl der Ethnien für eine Forschung vor Ort musste ich auch praktische Gesichtspunkte berücksichtigen, vor allem die Möglichkeit zur Kontaktaufnahme, die nicht immer dort gegeben ist, wo schon die meiste Literatur vorliegt. Die Literatur zu den Maxakali, Kanamari und Deni ist zur Zeit noch sehr bruchstückhaft. Zu den Maxakali existieren ca. zwei Dutzend Aufsätze, darunter auch Schriften von Curt Nimuendajú, und ca. ein Dutzend Monografien. Eine Besonderheit ist das Prosa-Werk *Die Maxakali*, des Franzosen Ferdinand Denis, eine 1824 publizierte Erzählung, die zwar nahezu keine ethnografisch verwertbaren Informationen beinhaltet, jedoch in Bezug auf die Geschichte des Kontaktes sowie auf das Thema Landwirtschaft zumindest Anhaltspunkte bietet. Zudem enthält es Aufschlussreiches zur Rezeption indigener Völker in der Literatur. Bei den Deni fällt das Ergebnis der Literaturrecherche noch spärlicher aus. Mir ist nur eine einzige Monografie bekannt, deren Veröffentlichung bereits dreiunddreißig Jahre zurückliegt.²⁵² Entwicklungen der letzten Jahrzehnte werden in den weniger als ein Dutzend Aufsätzen und Beiträgen, die seitdem erschienen sind – zumeist zu Fragen der Ökologie und Wirtschaft – nur in geringem Umfang betrachtet. Ein wenig besser sieht die Lage bei den Kanamari aus, es gibt drei Monografien, die Kosmvision, Ritualität und die Geschichte des Kontakts erhellen. Die drei Werke wurden zwischen 1996 und 2007 geschrieben. Artikel und Aufsätze sind nur wenige vorhanden, sie wurden vor allem von den Autoren dieser Monografien geschrieben.

2.1.2 Allgemeines zur Region des Juruá

Die drei Indianervölker Deni, Kanamari und Maxakali wohnen in zwei verschiedenen Regionen Brasiliens. Die Deni und Kanamari bewohnen als Nachbarn Reservate im Norden des Landes, in der westlichen Amazonasregion, während die Maxakali im Südosten Brasiliens, im Bundesstaat Minas Gerais, beheimatet sind. Jedes der Völker hat seine eigene komplexe Geschichte des Kontaktes mit der neobrasilianischen Bevölkerung erlebt.

²⁵² Gordon KOOP (1980); *The Deni of Western Brazil*, Dallas.

Interessant, sowohl für die Geschichte der Deni als auch der Kanamari, sind Äußerungen des Ethnologen Lino Oliveira Neves über den Juruá und die Zeit vor dem Kontakt der dortigen Ethnien mit der neobrasilianischen Bevölkerung:

Der indigene Juruá sollte weniger als eine Situation der Unordnung und des sozialen Chaos, und vielmehr als ein „pluriethnisches Babel“ aufgefasst werden. Diese Bezeichnung bezieht sich auf eine multikulturelle Bühne, welche durch Interaktionen und Tausch zwischen den verschiedenen indigenen Völkern umschrieben werden kann, welche die Region vor der Ankunft der „Weißen“ bewohnten.²⁵³

Und Oliveira Neves führt weiterhin aus, dass die ersten Weißen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Region des Juruá erreichten. 1858 rief der *Diretor dos Índios* Bewohner des Bundesstaates Ceará dazu auf, zum mittleren Juruá zu kommen, um dort beim Abbau des Kautschuks zu helfen.²⁵⁴ In der Folgezeit verkleinerten sich die den Indianervölkern zur Verfügung stehenden Gebiete, dies führte vermehrt zu territorialen Konflikten. Den indigenen Kosmvisionen entsprechend, wurden die von den neobrasilianischen Kolonisten eingeschleppten Krankheiten den jeweils anderen indigenen Gruppen zugeschrieben, was das ohnehin schon vorhandene Konfliktpotential noch vergrößerte.²⁵⁵ 1882 wurden die für den Kautschukabbau verwendeten Gebiete vermessen und demarkiert (das heißt, gesetzlich zum Eigentum bestimmter Personen oder Körperschaften erklärt) und der Prozess der Enteignung konsolidiert.

Der Beginn der Kautschuk-Gewinnung markiert im Südwesten Amazoniens einen großen Einschnitt in der Geschichte der indigenen Völker. Sowohl die Deni, als auch die Kanamari waren von der wirtschaftlichen Ausbeutung des Waldes in dieser Region betroffen. Beide Völker passten sich bis zu einem gewissen Grade an diese Entwicklung an und wurden in das Abhängigkeitsgefüge der Kautschuk-Gewinnung eingebunden.²⁵⁶ Dabei gerieten sie in Abhängigkeit gegenüber den *Patrões*, die heute auch noch gegenüber den *Regatões* fortbesteht.²⁵⁷ Durch Vorschuss und die Versorgung mit überteuerten Haushaltswaren und Lebensmitteln trieb der *Patrão* seine Arbeiter immer mehr in seinen Dienst. Die *Regatões* tragen heute ebenso zur Verschuldung der Indianer bei wie früher die *Patrões*. Melo Carvalho notiert in den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts:

Ich unterhielt mich eine Weile mit einem Kautschuk-Zapfer über die Seringais²⁵⁸ am Juruá. Er sagte mir, dass sie sehr produktiv seien, dass aber, warum wusste er nicht, ein Kautschuk-Zapfer nur sehr schwer wirklich Geld mit dieser Arbeit verdiene. Meistens verschuldet er sich und verbringt Jahre oder sein ganzes Leben in der Hoffnung, eines Tages die Schulden begleichen und bessere Zeiten erleben zu können.²⁵⁹

²⁵³ Lino João de OLIVEIRA NEVES (1996); 137 Anos de Sempre: Um Capítulo da História Kanamari do Contato, Florianópolis, S. 13.

²⁵⁴ Ebda., S. 52.

²⁵⁵ Ebda., S. 59.

²⁵⁶ Walter SASS (2004b), Vorwort, in: ders. (Hg.); Ima Bute Denikha. Mito Deni, São Leopoldo, S. 5.

²⁵⁷ Zum System von *Patrão* und *Regatão* siehe auch noch S. 83f., 86–89, 119f., u. 122 dieser Arbeit.

²⁵⁸ *Seringais* sind Gebiete in denen Kautschuk gezapft wird. Sie gehören *de facto* oder *de jure* den jeweiligen *Seringalistas*, den Grundbesitzern.

Sich nie wieder aus der Abhängigkeit von einem *Patrão* befreien zu können, diese Erfahrung machten Indianer auch am Rio Negro. Márcio Meira berichtet in seinem Aufsatz *O Tempo dos Patrões*²⁶⁰ vom System der *Patrões* am Rio Negro. Darin sind die sogenannten *Regatões*, die zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts in das Gebiet des Rio Negro eingedrungen waren, ein Teil in einer Kette von großen, mittleren und kleinen *Patrões*, denen die jeweils untergeordneten sogenannten *fregueses* gegenüberstanden.²⁶¹

Die Definition von „freguês“ und „patrão“, welche einheimische Kategorien sind, ändert sich in Abhängigkeit von den vertikalen sozialen Beziehungen, das heißt: ein „patrão“ kann auch ein „freguês“ sein, und umgekehrt, abhängig von seiner Position innerhalb der vertikalen Machtstruktur des Extrativismo,²⁶² der wie eine Kette von „patrões“ und „fregueses“ funktioniert.²⁶³

Neben den Beziehungen innerhalb der Machtstruktur beschreibt Meira die Gewalt und die Krankheiten, denen die Indianer als Produzenten oft ausgesetzt waren.²⁶⁴ Viele von ihnen bezeichneten und bezeichnen, wenn sie über ihr Leben Auskunft geben, die verschiedenen Zeitabschnitte als eine „Zeit des *Patrão* A“ oder eine „Zeit des *Patrão* B“.²⁶⁵ Dieses System besitzt auch im Gebiet des Juruá eine historische Relevanz, daher trifft auch dort zu, was Meira über die Verflechtung des Systems des *Patrão* mit der Geschichte der indigenen Völker des Rio Negro schreibt:

In diesem Sinne beobachtet man, dass die Figur des patrão mit großer Bedeutung für die Geschichte der indigenen Völker am Oberlauf des Rio Negro besetzt ist. Weiterhin wird [diese Figur] zum entscheidenden Schlüssel für das Verständnis der sozialen Dynamik [der Geschichte der indigenen Völker]. Anders ausgedrückt, kann man das Leben der Indianer jener Region nur beleuchten, indem man sie als Gruppen wahrnimmt, deren Geschichte sich sowohl in Bezug auf ihre internen sozialen Beziehungen als auch auf ihre externen Kontakte zu der Welt der Weißen, eingebettet in jenes hierarchische System [...], herausbildete.²⁶⁶

2.2 Kanamari

Im Folgenden stütze ich mich hauptsächlich auf die von mir zusammengefassten Angaben der brasilianischen Anthropologen Maria Carvalho mit ihrem Buch *Kanamari da Amazônia Ocidental. História, mitologia, ritual e xamanismo*, Araci Maria Labiak mit ihrem Buch *Frutos do Céu e Frutos da Terra. Aspectos da Cosmologia Kanamari no WA-*

²⁵⁹ José Candido de MELO CARVALHO (1955); Notas de viagem ao Javari-Itacoai-Juruá (=Publicações Avulsas do Museu Nacional, No. 13), Rio de Janeiro, S. 67.

²⁶⁰ Márcio MEIRA (1996); O Tempo dos Patrões – Extrativismo, Comerciantes e História Indígena no Noroeste da Amazônia, in: *Lusotopie* 1996, S. 173–187, im Internet unter: <<http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/meira96.pdf>>, gesehen am 18.04.2016.

²⁶¹ Ebda., S. 173f.

²⁶² Portug. Wort, welches die Gewinnung von Ressourcen auf tierischer, pflanzlicher und mineralischer Basis bezeichnet. Im Amazonasgebiet steht der *extrativismo* oft in Zusammenhang mit pflanzlichen Rohstoffen (Kautschuk, Paranüsse, Açaí, Palmöl, etc.). Das *Dicionário Houaiss* definiert: „Aktivität, die in der Gewinnung von jedweden Produkten aus der Natur besteht, welche für kommerzielle oder industrielle Zwecke verarbeitet werden können.“ INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS (Hg.), Eintrag „extrativismo“.

²⁶³ MEIRA, S. 173.

²⁶⁴ Ebda., S. 175f., S. 185.

²⁶⁵ Ebda., S. 185.

²⁶⁶ Ebda., S. 185.

RAPEKOM und Lino de Oliveira Neves mit dem Buch *137 Anos de Sempre: Um Capítulo da História Kanamari do Contato*. Desweiteren dienten mir als wichtige Quellen Publikationen des katholischen Missionars Constant Tastevin, des britischen Forschungsreisenden William Chandless, des Mitarbeiters der brasilianischen evangelisch-lutherischen Nichtregierungsorganisation COMIN, Walter Sass, sowie des brasilianischen Zoologen José de Melo Carvalho.

2.2.1. Soziale Organisation und Sprache

Die Kanamari unterteilen sich in lokale Gruppen, die sich „Djapa“ nennen. Diese können politische Allianzen schließen und untereinander heiraten. Es kann aber zwischen ihnen auch zu Feindschaften kommen.²⁶⁷

Die Entstehung der *Djapa* wird in den eigenen Schöpfungsmythen beschrieben, ebenso wie die Geburt der Völker Kulina, Kaxinawá und eben der Kanamari. Alle drei gingen den Mythen zufolge aus demselben „Rohmaterial“ hervor.²⁶⁸ Trotz des gemeinsamen Ursprungs ist das Verhältnis der drei genannten Ethnien untereinander von starken Spannungen geprägt. Auch innerhalb der Kanamari führen die einzelnen *Djapa* untereinander sowohl freundschaftliche als auch kriegerische Beziehungen.²⁶⁹ „Djapa“ wird in Ermangelung eines genauer entsprechenden Wortes annähernd mit „Nation“, „Blutsverwandtschaft“ übersetzt²⁷⁰, *Djapa* ist auch eine ethnische Grenze, selbst wenn diese relativ fließend im Vergleich zu anderen Nicht-*Djapa*-Indianern ist.²⁷¹ Die einzelnen *Djapa* unterscheiden sich in ihrer Natur, jedoch nicht in ihrem Blut. Blut und Natur²⁷² sind die entscheidenden Eigenschaften.²⁷³ Daneben ergeben sich auch linguistische Unterschiede zwischen den *Djapa*.²⁷⁴ Gegensätze und Ungleichheiten sind die Voraussetzungen für Vorlieben für eine bestimmte Gruppe bei der Heirat.²⁷⁵ Eine generelle Vermischung der *Djapa* ist hierbei nicht erwünscht.²⁷⁶

Araci Maria Labiak definiert die Verbindung der *Djapa* zu den „lokalen Gruppen“ und zu den führenden Politikern dieser Gruppen als sehr eng, ausführlich heißt es bei ihr dazu:

²⁶⁷ José de Melo Carvalho, der Kanamari-Gruppen am Flus Itaquai besuchte, berichtet von der offenen Feindschaft zu den Kanamari vom Juruá: MELO CARVALHO, S. 46.

²⁶⁸ Zur Entstehung der *Djapa*: CARVALHO (2002), S. 89f. Ebenfalls: Araci Maria LABIAK (2007); Frutos do Céu e Frutos da Terra. Aspectos da Cosmologia Kanamari no WARAPEKOM, Manaus, S. 45f.

²⁶⁹ Carvalho spricht von „Hassliebe“ – „amor e ódio“: CARVALHO (2002), S. 91. Carvalho erwähnt konkret Kannibalismus und „engajamentos beligerantes“: ebda., S. 92, 102.

²⁷⁰ Carvalho spricht von „parentesco de sangue“ und „nação“. Sie zitiert für „nação“ die Aussage eines Kanamari in portugiesischer Sprache: ebda., S. 88, 98. Die Kulina, welche mit den Kanamari dieselbe mythologische Herkunft teilen, benutzen analog zum Kanamari-Begriff *djapa* das Wort *madiha*, welches sie mit „nação“ übersetzen: ebda., S. 90.

²⁷¹ Ebda., S. 88.

²⁷² Zu „natureza“: ebda., S. 98.

²⁷³ Ebda., S. 98.

²⁷⁴ Ebda., S. 99.

²⁷⁵ Ebda., S. 99.

²⁷⁶ Ebda., S. 101, u. ebda., S. 88–102, zum gesamten Komplex „Djapa“.

Die lokale Gruppe ist eng mit einem *Djapa* verbunden, was früher durch gemeinsames Wohnen in einem einzigen großen Gemeinschaftshaus verdeutlicht wurde und sich heute dadurch charakterisiert, dass ein oder zwei nebeneinanderstehende Wohnsitze mit typischen Häusern im regionalen Stil gebildet werden. Unter lokaler Gruppe verstehe ich die Anordnung, die sich mit einem bestimmten *Djapa* identifiziert. Sie gruppiert sich hauptsächlich um zwei Oberhäupter und kann ein oder mehrere Dörfer oder Wohnsitze umfassen. Die lokalen Gruppen besitzen eine politische Einheit und eine eigene Organisation. Ihre Entstehung geschieht im Allgemeinen ausgehend von einer ausgedehnten Familie, in der eine Person die Funktion des Oberhauptes innehat, in diesem Fall der *tuxáua*, ein Begriff, der im Amazonasgebiet verwendet wird, um das soziopolitische Oberhaupt einer Gruppe zu bezeichnen. Die als spirituell charakterisierte Aufgabe des anderen Oberhauptes, kommt dem *tākānabaw* / Schamanen, bzw. den Schamanen zu, der/die durch Affinität oder Blutsverwandschaft mit dem soziopolitischen Oberhaupt verbunden ist/sind.²⁷⁷

Die Rolle des *Tuxaua*, des führenden Repräsentanten, ist bei den Kanamari nicht streng geregelt. Man kann davon ausgehen, dass seine Bedeutung eng mit dem Kontakt zur nicht-indigenen Bevölkerung zusammenhängt.²⁷⁸ Besonders zu Zeiten, als die Abhängigkeit von einem *Patrão* noch eine größere Rolle spielte, war seine Rolle in Vermittlungsfragen wichtig.²⁷⁹ So stellt also der *Tuxaua* im Allgemeinen die Verbindung zwischen seiner lokalen Gruppe und der Außenwelt her. Dennoch ist die damit verbundene Macht nicht immer sichtbar.²⁸⁰ Ebenso kann der Schamane, im brasilianischen Portugiesisch *Pajé* genannt, die Rolle eines führenden Politikers einnehmen.²⁸¹ Insgesamt stellte Maria Carvalho ein Wegbrechen der Macht des *Tuxaua* fest, welcher als bloße Person des Kontakts für Handeltreibende zu einem Mittler zwischen dem Kollektiv und Händlern nach und nach seine produktiv-administrativen Funktionen innerhalb der örtlichen Gruppe verlor.²⁸² Betont werden muss hier, dass es sich um ein äußerst dynamisches System handelt und Veränderungen innerhalb kurzer Zeit stattfinden. Daher müssen die Beobachtungen Carvalhos immer wieder mit der aktuellen Situation verglichen werden. Labiak erwähnt, dass, obwohl es in der Sprache der Kanamari keinen eigenen Begriff für den *Tuxaua* gibt, dieser vor dem Kontakt existiert haben muss. Darauf verweist seine traditionelle Rolle als Person, um die herum sich das Gemeinschaftshaus formiert.²⁸³ Für das Ausüben der Funktion des *Tuxaua* gibt es keine Unterscheidung der Geschlechter.²⁸⁴ So berichtet Labiak von einer Frau, welche diese

²⁷⁷ LABIAK, S. 56, eigene freie Übersetzung aus dem Portugiesischen, Hervorhebungen im Original. Ich gebe hier ebenfalls den portugiesischen Originaltext wieder:

„O grupo local está intimamente relacionado a um *Djapa*, e o que antigamente era sinalizado pela residência comum numa única grande maloca (*hak nhanem*) atualmente se caracteriza por comportar um ou mais núcleos residenciais próximos, em casas típicas de estilo regional. Como grupo local, entendo que o agrupamento que se identifica por um determinado *Djapa*, forma-se basicamente em torno de dois líderes principais, e pode conter uma ou mais aldeias, ou núcleos de residência. Os grupos locais têm unidade política e organização própria. Sua formação se dá geralmente a partir de uma família extensa, onde uma pessoa terá a tarefa e função de chefia, no caso, o *tuxáua*, termo utilizado na região amazônica para qualificar o líder sociopolítico de um grupo. A outra liderança, caracterizada como espiritual, caberá ao *tākānabaw* / *xamã*, ou *xamãs*, que estará ligado por afinidade ou parentesco ao líder sociopolítico.“

²⁷⁸ LABIAK, S. 56f., CARVALHO (2002), S. 205.

²⁷⁹ CARVALHO (2002), S. 208f.

²⁸⁰ Ebda, S. 205–207.

²⁸¹ Ebda, S. 206.

²⁸² Ebda, S. 208f.

²⁸³ LABIAK, S. 56f.

²⁸⁴ Ebda, S. 57.

Aufgabe innehat.²⁸⁵ In der Kommunikation mit der nicht-indigenen Gesellschaft ist es jedoch nötig, einen männlichen Vermittler auszuwählen, weil die nicht-indigenen Bewohner der Region keine Frau als Verhandlungspartnerin akzeptieren.²⁸⁶ Hinzu kommt noch, dass man jemanden braucht (eben den Vermittler), der, im Unterschied zu vielen Kanamari, Portugiesisch spricht und Lesen und Schreiben beherrscht.²⁸⁷

Die Abhängigkeit der Position der *Tuxauas* vom Kontakt mit der nicht-indianischen Bevölkerung führte in den fünfziger, sechziger und achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts dazu, dass *Tuxauas* von außen, zum Teil von den *Patrões* auserwählt wurden.²⁸⁸ Dabei kam es gelegentlich zu Spannungen, wenn die Angehörigen einer Gruppe den Eindruck gewannen, dass *Tuxauas* den Handel mit Nicht-Indianern monopolisierten.²⁸⁹

Regatões kaufen unter anderem Kautschuk von den Indianern. Bei ihrer Ankunft führt der *Tuxaua* seine Gruppe zum Hafen zwar an, die einzelnen Personen handeln aber in ihrem eigenen Interesse.²⁹⁰ Die lokalen *Tuxauas* erhalten industriell hergestellte Produkte stellvertretend für ihre jeweiligen lokalen Gruppen.²⁹¹ Die Nachfrage der Indianer nach den materiellen Gütern übersteigt jedoch deutlich die tatsächlich erhaltene Menge an Waren.²⁹² Maria Carvalho berichtet von Einzelfällen, bei denen unter den lokalen *Tuxauas* eine Art Wettbewerb um die größte Menge an Kautschuk herrscht, welche an den *Regatão* geliefert wird.²⁹³ Ein erfolgreicher *Tuxaua* erhält vom *Regatão* einen besseren Zugang zu materiellen Gütern und industriell gefertigten Produkten, was die Attraktivität des ersteren erhöht.²⁹⁴ In der Folge entschließt sich manch einer, sein Kautschuk demjenigen *Tuxaua* zu geben, dessen Abgabemenge höher ist.²⁹⁵ Bei schlecht geführten Verhandlungen werden die *Tuxauas* kaum kritisiert. In diesem Falle werden eher die *Regatões* verantwortlich gemacht.²⁹⁶

Die Kanamari gehören zu der Sprachfamilie Katukina, welche heute nur noch durch die Kanamari selbst vertreten wird.²⁹⁷ Die Bezeichnung „Kanamari“ wurde im Laufe der Zeit

²⁸⁵ LABIAK, S. 57.

²⁸⁶ Ebda, S. 57.

²⁸⁷ Ebda, S. 57. Überhaupt zum Komplex *Tuxaua*: Ebda, S. 56f.

²⁸⁸ CARVALHO (2002), S. 209f.

²⁸⁹ Ebda, S. 211f.

²⁹⁰ Ebda, S. 212.

²⁹¹ Ebda, S. 213.

²⁹² Ebda, S. 213.

²⁹³ Ebda, S. 213f.

²⁹⁴ Ebda, S. 213f.

²⁹⁵ Ebda, S. 214.

²⁹⁶ Ebda, S. 214.

²⁹⁷ Siehe im Internet *The World Atlas of Language Structures Online* unter:

<<http://wals.info/languoid/genus/katukinan>>, gesehen am: 18.04.2016. Das englischsprachige *Wikipedia* verweist darauf, dass möglicherweise eine noch nicht kontaktierte Gruppe Katawixi, eine weitere Sprache der Sprachfamilie Katukina, sprechen könnte, siehe im Internet:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Katawixi_language>, gesehen am: 18.04.2016.

auf verschiedene ethnische Gruppen angewendet. Dabei wurden auch Völker der Sprachfamilien Arawá und Pano als Kanamari bezeichnet.

William Chandless, der im neunzehnten Jahrhundert für die *Royal Geographic Society* Expeditionsberichte verfasste, war sich der komplizierten Situation hinsichtlich der Bezeichnung „Kanamari“ bewusst. In einem Bericht aus dem Jahr 1869 schrieb er:

On the whole, I am inclined to think that on the Purûs there are two tribes of Canamarýs; the one, which I did not meet, true Canamarýs, and those above, whom I met with, more probably a branch of the Culinós. The latter, however, called themselves, and the Manetenerýs (or Conibos) called them, Canamarýs.²⁹⁸

Auch tauchte das Ethnonym in unterschiedlichen Varianten auf. Völker, die in enger Nachbarschaft zueinander wohnten, wurden mit demselben Ethnonym bezeichnet. Die Kanamari selbst wiederum wurden mit unterschiedlichen Ethnonymen bedacht. Selbst die Autodenomination „Tâkuna“²⁹⁹, was soviel heißt wie „wir, die Wahren“, ist nicht frei von Verwechslungen, gibt es doch Ethnien mit ähnlich klingenden Namen sowohl in Brasilien als auch in Kolumbien.³⁰⁰ Erste Erwähnungen des Namen „Kanamari“ lassen sich auf das späte 17. Jahrhundert und den Beginn des 18. Jahrhunderts datieren. Es tauchen auf Landkarten die Bezeichnungen „Canamanes“ oder „Anamaris“ auf.³⁰¹ Die Angaben zu den aufgeführten Ethnien sind jedoch derart lückenhaft, dass es nicht sicher ist, um welche Völker es sich tatsächlich handelt. All dies führte auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Volk der Tâkuna (Kanamari) zu einer großen Verwirrung. Daraus resultierte eine fehlende Konstanz und letztlich ein Mangel an verlässlichen Quellen über die Geschehnisse der letzten 150 Jahre.

2.2.2 Geschichte des Kontakts

Sie sind gut in der Herstellung von Kanus und Paddeln und werden bei ihren kommerziellen Transaktionen oft ausgenutzt. Ich erfuhr, dass einer von ihnen ein Kanu gegen eine Dose Kerosin eingetauscht hatte. Ein anderer sagte mir, dass er 50 Kilo Kautschuk gegen einen schon alten ausgezehrten Hund eingetauscht hatte. Auf diese Weise werden sie bald den geringen Stimulus verlieren, den sie noch für die Arbeit besitzen.

Sie kennen sehr genau die Wälder, Bäche und Pfade. Sie zählen [...] jeden einzelnen fischreichen See auf. Die Indianer lesen die Fährten des Tapirs so gut, wie es Hunde tun und wissen, wann [die Tiere] sich niederlegen werden oder wann sie im Wasser sind. Sie haben die Angewohnheit, Rehe zu verfolgen, bis diese schlafen, wo sie sie dann töten. Sie sind wahre Könige dieses unberührten und mysteriösen Waldes und ihr Reich wird sicher viele Jahre andauern.³⁰²

Dies berichtete 1950 José Candido de Melo Carvalho in den Aufzeichnungen über seine Reisen, die er entlang der Flüsse Javará, Itacoá und Juruá unternahm. Und der seinerzeit

²⁹⁸ William CHANDLESS (1869); Notes of a Journey up the River Juruá, Separatum aus: *Journal of the Royal Geographic Society* 39, London, S. 302.

²⁹⁹ Die Kanamari vom Fluss Xerua verwenden die Schreibweise *Tâkuna* sowie *Tâkâna*, die *Missão Novas Tribos do Brasil* (MNTB) benutzt die Variante *Tukuna*.

³⁰⁰ OLIVEIRA NEVES, S. 22, 201.

³⁰¹ Ebda., S. 154–156.

³⁰² MELO CARVALHO, S. 51.

am Museu Nacional in Rio de Janeiro tätige Melo Carvalho fügt in der Einleitung zu seiner Publikation hinzu: „Da diese Region den Brasilianern nur sehr wenig bekannt ist, und weil sie besondere Züge aufweist, habe ich beschlossen, diese Beobachtungen zu veröffentlichen.“³⁰³ Wenn er im ersten Absatz von der Übervorteilung der Kanamari spricht, so ist dies lediglich ein weit verbreitetes Symptom für die Situation des Kontakts mit der umgebenden Bevölkerung, zumal mit den *Regatões* und *Patrões*. Als Naturforscher ging es ihm, wie so vielen seiner Vorgänger, um die taxonomische Erfassung der Arten. „Unberührt“, wie von ihm beschrieben, waren die Wälder keineswegs, so war der Kautschukboom verantwortlich für einen Rückgang der Artenvielfalt in der Region.³⁰⁴ Von Flora und Fauna interessierte Melo Carvalho vor allem letztere. Daher auch die Bewunderung für die immensen Kenntnisse der Indianer über die verschiedenen Spezies und ihre Gewohnheiten. Der Wunsch nach Tauschobjekten auf Seiten der Kanamari war für Melo Carvalho günstig. So genügte ihnen allein das Wissen um dessen Interesse und die Aussicht auf die zu erhaltenen Glasperlen, um die gesamte Dorfbevölkerung ausschwärmen zu lassen:

Da sie bereits davon wussten, dass ich Glasperlen gegen Tiere eintauschte, machten sich alle auf, um [Tiere] zusammenzutragen, sogar die Frauen mit Säuglingen. Da sie auch darüber informiert waren, dass ich erst zum späten Nachmittag die Tiere entgegennehmen würde, bewahrten sie dieselben in Tontöpfen, Körben [...], etc. auf. Als wir zur Hütte zurückkehrten, fanden wir einen wahrhaftigen zoologischen Garten vor. Es waren Schlangen, Frösche, Eidechsen, Spinnen, Tausendfüßler, Insekten, etc.

In dem Maße, wie ich die Tiere erhielt, schrieb ich auf ein Blatt Papier die Anzahl und machte die Kontrolle, um sie anschließend angemessen zu bezahlen. Die Transaktion nahm eine gewisse verschwenderische Fülle an. Jeder zog stolz aus seinem Tontöpfchen die verschiedensten Tiere heraus, unter den Blicken und Kommentaren fast der gesamten Bevölkerung. Als die Stunde der Bezahlung heranrückte, gab es allgemeine Aufregung und man hörte das klassische Schnalzen der Zungen, jedes Mal, wenn jemand sein Anteil an Glasperlen erhielt. Ein kleiner und dicker Indianer konnte, als er sein Quantum erhielt, sich nicht zurückhalten und sagte mir lächelnd:

„Kanamari mag das wie der Teufel“.³⁰⁵

Der Ausdruck „wie der Teufel“, portugiesisch „como o diabo“, wird hier von einem Kanamari verwendet, um zu sagen, dass ihm etwas sehr gut gefällt. Der Tausch mit Glasperlen mag gelegentlich als eine lächerliche Unterbezahlung für Dienste und Waren der Indianer aufgefasst werden. Aus Sicht der Kanamari und anderer indigener Völker sind Glasperlen jedoch von besonderer Bedeutung. Lucia Hussak van Velthem berichtet von den Wayana, die im Norden des Bundesstaates Pará im Reservat Tumucumaque und auf dem Gebiet von Französisch Guayana leben, und ihrem jahrhundertelangen Gebrauch der Glasperlen im Kunsthandwerk. Ursprünglich durch Missionare als Instrument zum Herstellen des Kontakts und des Verdrängens traditioneller grafischer Muster gedacht, konnten sich die Glas-

³⁰³ MELO CARVALHO, Einführung, o. Seitenzahl.

³⁰⁴ Auch aus einem anderen Grund ist „unberührt“ ein unzutreffender Begriff, wie man heute weiß. Zum überholten Konzept des „unberührten“ Regenwaldes und einem neuen Paradigma der erhöhten Biodiversität durch menschliche Manipulation: William BALÉE (1993); Biodiversidade e os Índios Amazônicos, in: Eduardo VIVEIROS DE CASTRO (Hg.); Amazônia. Etnologia e história indígena, São Paulo, S. 385–393. Noch zur Biodiversität: William BALÉE (1994); Footprints of the Forest. Ka'apor Ethnobotany, New York.

³⁰⁵ MELO CARVALHO, S. 47.

perlen bei den Wayana und anderen Völkern unter anderem aufgrund ihrer spezifischen Haltbarkeit und ihrer großen Farbvarianz im Tauschhandel und im Kunsthandwerk durchsetzen, und die mit ihnen gefertigten Objekte bestehen seitdem neben den traditionellen indigenen Kunstformen.³⁰⁶ Wenn also einerseits die indigenen Zulieferer von Insekten, Amphibien und anderem Getier im Gegenzug für ihre Ware von Melo Carvalho Glasperlen erhielten, die ihnen gefielen „wie der Teufel“, so entnimmt der Leser daraus die Wertschätzung der Kanamari für dieses Ausgangsmaterial des Kunsthandwerks. Zum anderen verdeutlichen die Aufmerksamkeit und die Kommentare, mit der die Indianer die verschiedenen gesammelten Tiere bedachten, das wissenschaftliche und ästhetische Interesse an den spezifischen Formen der Fauna.

Eine weitere Beobachtung Carvalhos verdeutlicht das Denken seiner Zeit und seiner Kultur sowie die Situation des Kontakts, die sich zwischen ihm und den Kanamari ergab. Er berichtet, dass eines Abends Indianer eines benachbarten Stammes, der Indiapás, in das Dorf der Kanamari kamen. Aus diesem Anlass wurde schließlich ein Fest veranstaltet:

Gegen Mitternacht begannen die Tänze und Gesänge der beiden dort vereinten Stämme. In der Mitte des Platzes hielt ein Mann eine brennende Fackel, mit in die Luft gestreckten Armen und verlieh so dem Ambiente einen Aspekt des Primitiven und Wilden.

Sie sangen und tanzten in zwei Gruppen, Männer mit Männern und Frauen mit Frauen. Zuerst fanden wir großen Gefallen an allem und beobachteten die kleinsten Details mit Interesse. Uns gefiel sehr ein Gesang, genannt „Pidá“ (Jaguar) und ein anderer, dessen Text lediglich „macauê uá, macauê uê hêêê“ war. Sie bestanden darauf, dass ich an den Tänzen teilnahme und sangen mehr als eine halbe Stunde ohne Unterlass, ein schräges „komm her, Doktor, komm her, Doktor“.³⁰⁷ Es war mir nicht möglich auf sie einzugehen, da ich um Mitternacht einen starken Malaria-Schub erlitt und – um ihren Ausdruck zu gebrauchen – „wie der Teufel zitterte“. Ich erhob mich, um Aralém³⁰⁸ zu nehmen und konnte mich kaum auf den Beinen halten. So krank wie ich war, konnten meine Begleiter und ich bis zum Morgengrauen nicht schlafen, als wir, extrem erschöpft von jener durchwachten, wahrhaftig infernalischen Nacht, beschlossen, die Reise um jeden Preis fortzusetzen. Es war unmöglich, noch länger dem von circa siebzig Leuten gemachten Lärm zu widerstehen, die aus voller Lunge primitive Gesänge sangen, vermischt mit der Imitation von Jaguar-Knurren, vom Gezeter des Trompetervogels und Kriegsgeheul.³⁰⁹

Wenn Melo Carvalho hier von den Gesängen und dem Feiern der Kanamari berichtet und den ersten Absatz seiner Schilderungen jener Nacht mit dem „Aspekt des Primitiven und Wilden“ beendet, so bestätigt er nicht nur gängige Klischees. Seine Beobachtungen evozieren auch das Bild einer Darbietung, von Schauspiel und Inszenierung, in welchem eine dramatische Stimmung heraufbeschworen wird. Inwieweit sich Melo Carvalho dieser Idee des Performativen bewusst war, bleibt jedoch Spekulation.

In den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, zu der Zeit, als Melo Carvalho seine Reisen unternahm, war an eine Verrechtlichung des Verhältnisses der Kanamari zu ihren angestammten Gebieten nicht zu denken. Erst 1983 begann die juristische Anerkennung

³⁰⁶ Lucia VAN VELTHEM (2010b); Os „originais“ es os „importados“: referências sobre a apreensão wayana dos bens materiais, in: *Indiana* 28, Berlin, S. 153–156.

³⁰⁷ Hier verwendet Melo Carvalho die umgangssprachliche portug. Form „doutô“ für „doutor“ – „Doktor“.

³⁰⁸ Medikament gegen Malaria.

³⁰⁹ MELO CARVALHO, S. 53.

der Gebiete der Kanamari. 1995 wurde das erste Reservat der Kanamari demarkiert (das heißt, durch Landvermessung und gesetzliche Bestätigung zum Eigentum der indigenen Gemeinschaft erklärt). Anschließend folgten weitere Reservatsgründungen. Walter Sass beschreibt im Vorwort zum Buch *Tákuna. Nawa Bûh Amteiyam Amkira. Mitos Kanamari*, wo die Kanamari heute leben:

Sie befinden sich heute in verschiedenen Reservaten: im Reservat Vale do Javari, wo sie die Flüsse Curuçá, Javari, Itaquai und Jutai bewohnen; im Reservat Mawetek, das sich im Süden an das Reservat Vale do Javari anschließt und das auch noch die Zuflüsse links des Juruá-Ufers umfasst; das Reservat Kanamari, das sich an den Zuflüssen rechts des Juruá, flussabwärts der Stadt Eirunepé befindet; und zwei kleine Gebiete am Japurá – Maraã und Paraná do Paricá. Es existieren zwei Kanamari-Gemeinschaften innerhalb der Gemeinde Carauari – Taquara und Boana.

Die Kanamari, die in diesen beiden Gemeinschaften, Taquara und Boana, leben, kamen vom Fluss Xerua, Gemeinde Itamarati, wo es zwei Kanamari-Dörfer innerhalb des Reservats Kanamari gibt: Flechal und Curabi [...].³¹⁰

Die Kanamari bewohnen heute mehrere Gebiete, hauptsächlich im Bundesstaat Amazonas. Dort konzentrieren sie sich auf die Region rund um den Juruá und seine Zuflüsse. Durch das Vorrücken der Kautschuknutzung waren die Kanamari immer mehr zurückgedrängt worden. Zum Teil ließen sie sich auf die Arbeit in der Kautschukwirtschaft ein. Als Anreiz wurden ihnen Waren im Austausch gegen den Kautschuk geboten und zudem wurde ihnen ihr Land, das sie bereits bewohnten, zugestanden. Die Waren, die man gegen den Kautschuk eintauschen konnte, verteuerten sich immer mehr, sodass die Kanamari immer weniger für den Kautschuk bekamen. Sie mussten also immer mehr arbeiten, um sich die gleichen Produkte leisten zu können.³¹¹ War ihnen zu Beginn der Arbeit noch Landrecht zugestanden worden, führte der Kautschukabbau tatsächlich zu einer schleichenden Enteignung der Kanamari. Als der Boom abebbte, trat die Viehwirtschaft an die Stelle der Kautschukgewinnung. Das Land der Kanamari wurde nun zu einem großen Teil von den Farmern beansprucht.³¹²

Die halbstaatliche Ölfördergesellschaft *PETROBRÁS* drang in den achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts in das Siedlungsgebiet der Kanamari und anderer Indianer ein und rief damit neue Probleme hervor.³¹³ Unter anderem wurden Indianer anderer Ethnien gezwungen, auf dem Gebiet der Kanamari zu siedeln. Zwischen Kanamari-Frauen und Angestellten und Arbeitern des Unternehmens entstanden Beziehungen – weiterer Stoff für vorprogrammierte Konflikte. Auch durch allerlei technologische Gerätschaft, die von der *PETROBRÁS* an den Juruá befördert wurde, waren die Kanamari beunruhigt. Es kam sogar zu gewalttätigen Auseinandersetzungen, deren genauer Hergang nicht rekonstruierbar ist, weil darüber seitens der *PETROBRÁS* geschwiegen wird.

³¹⁰ Walter SASS (Hg.) (2007a), S. 14f.

³¹¹ OLIVEIRA NEVES, S. 174.

³¹² Ebda., S. 64–67.

³¹³ Ebda., S. 61–63.

Heute sind es vor allem christliche Organisationen, die, neben der nationalen Indianerbehörde *FUNAI* und der nationalen Gesundheitsbehörde *FUNASA*, Kontakte mit den Kanamari pflegen. Während katholische und evangelisch-lutherische Organisationen heute keine offen missionarischen Absichten mehr verfolgen, sondern unter anderem die Stärkung der indigenen Identitäten, Bildungs-, Ernährungs- und Gesundheitsprogramme fördern, wie Oliveira Neves betont,³¹⁴ versuchen vor allem evangelikale missionarische Organisationen, die Kanamari zu evangelisieren und fördern damit auch eine Spaltung der indigenen Gemeinschaften³¹⁵. Als ein Beispiel soll hier die *Missão Novas Tribos do Brasil (MNTB)*, eine evangelikale Missionsorganisation aus den USA, genannt werden. Die *MNTB* nahm in den 1960er Jahren Kontakt mit den Kanamari auf. Sie beeindruckten letztere mit technologischem Equipment und konnten letztlich auch durch den Bau einer Landebahn für Flugzeuge etwas für die Kanamari tun. Doch erhebt der brasilianische Anthropologe Lino João de Oliveira Neves den Vorwurf, Angehörige des Volkes, die sich nicht zur neuen Religion bekannten, erhielten weder schulische Ausbildung noch gesundheitliche Betreuung. Es seien auch keine Versuche gemacht worden, den Kanamari auf politischer Ebene, beim Durchsetzen ihrer territorialen Ansprüche, zu helfen. Vielmehr hätten die Missionare der *MNTB* die Ansicht vertreten, dass die Kanamari kein Anrecht auf Landbesitz hätten.³¹⁶

Auch die katholische Kirche muss als Faktor in der Entwicklung der Kanamari betrachtet werden. Einer der ersten Beobachter, der aus westlicher Sicht über die Kanamari schrieb, war der französische Pater Constant Tastevin. Er missionierte zwischen 1906 und 1926 im Amazonasgebiet. Sein Kontakt mit den Kanamari hat bei diesen einen großen Eindruck hinterlassen. In ihren mythologischen Erzählungen taucht deshalb auch die Gestalt des Padres auf. Er wird in eine Reihe gestellt mit den Demiurgen Tamakore und Kirak.³¹⁷ In anderen Erzählungen heißt es, er stamme von Tamakore ab.³¹⁸ Auch in anderer Hinsicht hat der Aufenthalt Tastevins Spuren hinterlassen. So erzählte er den Kanamari, er würde ihnen Lehrer senden, die sie in dem Wissen der Weißen unterrichten würden. In diesem Sinne verstanden die Kanamari die Ankunft der Ethnologin Maria Carvalho in den achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts. Carvalho berichtet von Muyawan, einem Kanamari, dessen Großvater Tastevin gekannt hatte. Sie berichtet folgendes:

[...] meine Ankunft am oberen Jutai diente als bestätigendes Element hinsichtlich des Glaubens des nicht erfolgten Todes Tastevins, da er den *Wadjo Paranim* versprochen hatte, wenn er nicht sterbe, dann schicke er einen Lehrer um die Sprache der Weißen beizubringen. Das Zeugnis desselben Muyawan lässt darauf schließen, dass sie seit damals warten und sie nun das Versprechen erfüllt sehen.³¹⁹

³¹⁴ OLIVEIRA NEVES, S. 135.

³¹⁵ Ebda., S. 111f.

³¹⁶ Zum Komplex *MNTB*: ebda., S. 108–116.

³¹⁷ CARVALHO (2002), S. 78–81.

³¹⁸ Ebda., S. 80f.

³¹⁹ Ebda., S. 81, Hervorhebungen im Original.

Die Kanamari gingen von einer Unsterblichkeit Tastevins aus und fügten ihn ihrer Geschichte hinzu.

Tastevin ging gezielt vor, um die Kanamari von einigen ihrer Traditionen abzubringen. So versuchte er, sie davon zu überzeugen, ihre Toten nicht in ihren Häusern zu begraben und behauptete, dass es Tamakore nicht gefallen würde, wenn Kanamari-Männer zwei Ehefrauen hätten.³²⁰ Unabhängig davon, ob Tastevin, wie Carvalho vermutet, der erste Pater war, den Kanamari zu Gesicht bekommen hatten, hinterließ ersterer einen großen nachweisbaren Eindruck bei den Indianern.³²¹ Tastevin nutzte die Mythologie der Kanamari, um seine Missionarisierungsziele verfolgen zu können. Er setzte Jesus Christus mit dem Demiurgen Tamakore gleich, um Anknüpfungspunkte zu schaffen.³²² Er schluckte *Djohko*-Steine, was eigentlich dem Schamanen vorbehalten war. Dadurch verlieh er sich die Aura eines Zaubers, wie er selbst angab.³²³ Carvalho schreibt über die Haltung Tastevins gegenüber den Kanamari:

Tastevins eigene Haltung gegenüber den Überzeugungen der Indianer ist von Ethnozentrismus geprägt, einem religiösen Ethnozentrismus der sich wenig von der allgemeinen Wahrnehmung der regionalen Bevölkerung unterschied, welche er häufig kritisierte. Während einer seiner Exkursionen [...] scheint er geradezu entzückt von einem Schrecken gewesen zu sein, den er selbst hervorgerufen hatte, indem er die Geste des Sich-Einführens des *djohko* in die Nasenlöcher vollführte. Er interpretierte dies als eine Handlung, welche für die Indianer einem Sakrileg gleichkam.³²⁴

Später ging er einen Schritt weiter, indem er die besagten Steine kaute, um zu beweisen, dass sie ihm nichts antun könnten. Tastevin notierte selbst:

Und von diesem Moment an muss ich vor ihren Augen wie ein großer Zauberer erschienen sein, noch größer, als ihre eigenen, weil der *djohko* mich selbst nach einigen Stunden nicht getötet hatte. Auch hatte ich kein Bedürfnis ihn zu erbrechen, um in meinen normalen Zustand zurückzukehren.³²⁵

Nach diesen und anderen Situationen, welche er mit seinem eigenen „Ethnozentrismus“ hervorgerufen hatte, sei er, so Carvalho, dazu übergegangen, die Kultur der Kanamari intensiver zu studieren, wodurch er nach und nach die Rolle des europäischen Missionars aufgegeben hätte und zu einem Vertrauten der Kanamari geworden sei.³²⁶ Oliveira Neves sieht die Entwicklung Tastevins etwas anders. Zwar erkennt auch er verschiedene Phasen im Verhältnis des Franzosen zu den Kanamari, betont jedoch, dass er dabei immer katholischer Missionar geblieben sei.³²⁷ Gleichzeitig Missionar und Wissenschaftler, hat er den Lehrstuhl für Ethnologie am *Institut Catholique de Paris* begründet. Im Auftrag des ethnologischen Musée de l'Homme, das einige Jahre später auch die Forschungsreisen von Dina

³²⁰ CARVALHO (2002), S. 79f.

³²¹ Ebda., S. 77.

³²² Ebda., S. 75.

³²³ Tastevin, zit. nach CARVALHO (2002), S. 75f.

³²⁴ CARVALHO (2002), S. 74, Hervorhebung im Original.

³²⁵ Tastevin, zit. nach CARVALHO (2002), S. 75, Hervorhebung im Original.

³²⁶ CARVALHO (2002), S. 75–77.

³²⁷ OLIVEIRA NEVES, S. 90–92.

und Claude Lévi-Strauss in Brasilien finanzierte, sammelte er linguistische und ethnographische Daten in Brasilien.

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts war der Indianerschutzdienst *Serviço de Proteção aos Índios (SPI)* beauftragt worden, sich um die Belange der Indianer zu kümmern. Tatsächlich vertrat der SPI jedoch oftmals die Interessen der *Seringalistas*, der Grundbesitzer der Kautschukwirtschaft.³²⁸ Der SPI wurde 1967 durch die *FUNAI (Fundação Nacional do Índio)* ersetzt, die heute praktisch (trotz etwas anderem formalem Status) die nationale Indianerbehörde ist. Der schon erwähnte brasilianische Anthropologe Oliveira Neves kritisiert, sie habe sich in dieser Region in den 1980er Jahren in den Dienst der wirtschaftlichen Interessen des Landes gestellt.³²⁹ Oliveira Neves schreibt dazu:

Die Implementierung des offiziellen Indigenismus der FUNAI im Javari-Tal muss als Teil der Expansionspolitik des „brasilianischen Wirtschaftswunders“ verstanden werden. Diese richtete sich auf die Zähmung Amazoniens und seine Einbindung in den Süden Brasiliens mit Hilfe des Straßenbaus. Zum Zweck der Entwicklung wurden die Indianer des Javari-Tals als die „größten Hindernisse“ für die Perimetral Norte [Bezeichnung des Straßenbauprojekts] identifiziert; Hindernisse, die man physisch und politisch überwinden sollte.³³⁰

Die *FUNAI* war unter anderem in Bezug auf Wohnsituation und Lebensart Auslöser für Entwicklungen bei den Kanamari. Aus der Sicht von Maria Carvalho lässt sich ein Zusammenhang zwischen den Politiken von *FUNAI* und *PETROBRÁS* herstellen:

Beide Institutionen tauchten fast simultan auf, und die dadurch hervorgerufenen Auswirkungen machten sich hinsichtlich des Lebensstils der Indianer und besonders der räumlichen und demografischen Konfiguration signifikant bemerkbar. Dies geschah in dem Maße, wie sowohl die Wohnungsmuster, als auch die räumlichen Anordnungen abrupt verändert wurden.³³¹

Man versteht dies besser, wenn man sich die Situation vor Augen hält, die durch die Tätigkeit der *FUNAI* entstand. Die Indianerbehörde stellte in den 1980er Jahren in Aussicht, am Oberlauf des Jutai eine Niederlassung einzurichten. Die Kanamari erhofften sich dadurch neue Handelsmöglichkeiten und sahen ihre Lebenssituation zukünftig verbessert. So bauten einige von ihnen ein neues größeres Dorf an einer strategisch günstigen Stelle, in der Hoffnung, dort würden bald viele Schiffe anlegen und sich so neue Verdienstmöglichkeiten auftun.³³²

Carvalho sieht insbesondere einen Rückgang des Gemeinnsinns und eine Zunahme der Individualität innerhalb der Kanamari-Gemeinschaften. Sie schreibt über die Vorgabe, dass die jungen Kanamari das Latex jeweils für die Häuptlinge gewinnen müssten:

Darüber hinaus bringt diese Vorgabe die Beschränkung auf die Anwendung des Grundsatzes des Teilens zutage. Wahrscheinlich ist dies das Resultat des Anschauungseffektes der Ideologie des Individuellen, welcher [die Kanamari] gemeinsam ausgesetzt waren. Sei es durch die Aktivitäten der re-

³²⁸ OLIVEIRA NEVES, S. 95f.

³²⁹ Ebda., S. 95–100. Und allgemein zum Handeln des SPI sowie der FUNAI: ebda., S. 94–108.

³³⁰ Ebda., S. 99f.

³³¹ CARVALHO (2002), S. 106.

³³² Ebda., S. 106–111.

gatões oder durch die Erfahrungen, die von der Anwesenheit der FUNAI und der PETROBRÁS herühren.³³³

Nachdem viele Kanamari dazu übergegangen waren, ihre Geschäfte selbst in die Hand zu nehmen und Produkte direkt an Händler zu verkaufen, wurden einige von ihnen von den Häuptlingen dazu angehalten, wieder zur traditionellen Lebensweise zurückzukehren, die sie in der Erinnerung mehr von Gemeinsinn geprägt sahen. Während die älteren Kanamari Großzügigkeit und Bereitschaft zum Teilen bei den Jungen vermissten, beklagten sich letztere über zu wenig materielle Güter.³³⁴

2.2.3 Landwirtschaft und Ernährung

Ähnlich wie bei den Deni, für deren Formen der Landwirtschaft es umfangreichere Belege gibt als im Falle der Kanamari, unternehmen auch letztere häufig längere Exkursionen zu alten Siedlungen und in Gebiete, wo sie ein größeres Nahrungsangebot vermuten.³³⁵ Während im neuen Dorf die Nahrungsmittel knapp werden, tragen die alten Felder noch Früchte, und so macht sich zum Teil die Bevölkerung ganzer Dörfer auf den Weg zu älteren Anpflanzungen.³³⁶ Die Rückkehr, beispielsweise einer Gruppe von Männern, in ihr Dorf wird dann zum Anlass für Feste und *Brincadeiras* (hierzu s. unten, Kap. 2.2.4.4) genommen.³³⁷

Fleisch ist bei den Kanamari sehr wichtig. Vor allem die Frauen legen großen Wert darauf, dass sie regelmäßig Fleisch erhalten.³³⁸ Es besteht eine enge Verbindung zwischen Fleisch, Jagd, Geschlechtsverkehr und *Caiçuma*,³³⁹ dem traditionellen Getränk der Kanamari aus gekochtem und vergorenem Maniok.³⁴⁰ Die Bedeutung, die dem *Caiçuma* beigemessen wird, spiegelt sich auch in der Tatsache wieder, dass Seitensprünge meist keine nachhaltigen gesellschaftlichen Folgen haben, solange dabei nicht die Versorgung mit diesem Getränk vernachlässigt wird.³⁴¹

Caiçuma und Fleisch sind besonders während der Schwangerschaft der Frau wichtig. Beides wird als wesentlich für das Wachstum des Fötus erachtet.³⁴²

Maniok und Bananen bauen die Kanamari auf dem festen Land an. Melonen, Mais, Bohnen, Kartoffeln und gelegentlich Maniok werden auf Überschwemmungsböden kultiviert.

³³³ CARVALHO (2002), S. 216.

³³⁴ Ebda., S. 217. Carvalhos Beobachtungen stammen aus der Mitte der achtziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts.

³³⁵ Ebda., S. 128.

³³⁶ Ebda., S. 128.

³³⁷ Ebda., S. 130.

³³⁸ LABIAK, S. 85, und: CARVALHO (2002), S. 263f., S. 267.

³³⁹ *Caiçuma* (brasilian. Portug.) ist ein bei nahezu allen indigenen Völkern Brasiliens anzutreffendes fermentiertes Getränk mit ritueller und mythologischer Bedeutung. Es wird meist aus Maniok oder einer Palmfrucht, z.B. *Pupunha* hergestellt. Zu früheren Zeiten wurde Speichel zur schnelleren Fermentation beigegeben.

³⁴⁰ CARVALHO (2002), S. 249f., S. 259.

³⁴¹ Ebda., S. 264f. An gleicher Stelle betont Carvalho, dass außerehelicher Geschlechtsverkehr solange geduldet wird, wie die Ehepartner ihre gegenseitigen Verpflichtungen erfüllen.

³⁴² Ebda., S. 250, 267.

Ebenso werden verschiedene Kartoffelsorten sowie *Pupunha*³⁴³ und Ananas angepflanzt. Auch auf alten Pflanzungen verlassener Siedlungen kann *Pupunha* geerntet werden.³⁴⁴

2.2.4 Kultur – Ritualität, Kosmovision und Kunst

2.2.4.1 Seele und Tod

Bei den Kanamari werden Seele und Blut als eins wahrgenommen. Sie müssen nach dem Tod gemeinsam den Körper verlassen und in den Himmel gelangen, was der Seele allein nicht möglich ist. Ist der Tod eingetreten, folgen als Zeichen der Freude der Bewohner im Himmel Regen und Gewitter. *Djohko*-Steine aus Harz werden in den Körper des Toten gelegt, damit dieser sich auf die Reise in den Himmel begeben kann. Die Seele einer schlafenden und träumenden Person kann sich ebenfalls auf Wanderschaft begeben, dann manifestiert sich dieses Wandern als Wind oder Brise. Die zwei Aspekte der Seele trennen sich in den Situationen Tod und Schlaf voneinander. Das „Lebensprinzip“ kann sich als Schatten in den Himmel aufmachen und die „Körperseele“ verbleibt mit dem Körper im Diesseits.

Die Seele *Ikunanim* besitzt Ähnlichkeit mit einem Portrait – einige Personen lassen sich daher nicht gern fotografieren, weil sie ihr Abbild als Teil der Seele empfinden. Dieses werde durch den Fotografen an andere Orte mitgenommen und damit die Person verletzlich und empfindlich gegenüber Krankheiten gemacht. Hingegen gilt die Tatauierung des Seelenportraits auf die Haut eines Angehörigen nicht als gefährlich.³⁴⁵ Ich konnte in der Zeit meines Aufenthaltes jedoch keine solchen Bedenken vorfinden. Vielleicht lag dies auch daran, dass inzwischen eine Reihe von Akteuren vor Ort aktiv war und ist, und die Zahl der zirkulierenden Fotoapparate sehr groß ist. Ich habe, im Gegenteil, eine sehr große Neugier und ein großes Interesse an Portraits und Gruppenaufnahmen feststellen können. Das Verlieren der Sorge, hier könne die Seele Schaden nehmen, hat sicher etwas mit der Erfahrung der Kanamari mit dem Fotografiertwerden zu tun, und mit der Tatsache, dass daraus keine negativen Konsequenzen erwachsen sind.

Dass in den Augen der Indianer auch Tiere eine Art Seele besitzen, zeige sich beispielsweise, wenn Tiere zwar getötet, aber nicht gegessen werden, weil sie nicht zu den essbaren Tieren zählen. Auch wenn Tiere zu exzessiv gejagt würden, könnten sie sich an den Kanamari rächen, indem sie bei Kleinkindern über die offene Fontanelle eindringen, ihre Seele und damit ihr Leben bedrohen.³⁴⁶ Wenn ein Kind pausenlos weine, werde dies als Anzei-

³⁴³ Die Frucht von *Bactris gasipaes*, dt. Pfirsichpalme, die stärkehaltige Frucht der *Pupunha*-Palme ist ein wichtiges Nahrungsmittel der Kanamari.

³⁴⁴ CARVALHO (2002), S. 148–153.

³⁴⁵ Ebda., S. 291.

³⁴⁶ Ebda., S. 291f.

chen dafür gesehen, dass es bedroht sei. Dies werde zum Teil dadurch erklärt, dass den Seelen schlechter Menschen, zum Beispiel derjenigen, die einen anderen Menschen töten, der Zugang zum Himmel verweigert werde.³⁴⁷ Stattdessen verwandelten sich ihre Seelen in bestimmte Tierarten, die von den Kanamari meist nicht gegessen würden, weil man in ihnen Menschenseelen vermute.³⁴⁸

2.2.4.2 Schamanismus

Bei den Kanamari wird der Beginn des Schamanismus auf die drei Wesen *Kiwa*, *Bahtsi* und *Mok* zurückgeführt. Dies gilt auch für die Kulina und Kaxinawá, die mit den Kanamari dieselbe mythologische Herkunft verbindet.³⁴⁹

Der Schamanismus ist bei den Kanamari eng mit den Steinen aus Harz, den *Djohko* verknüpft. Diesen werden verschiedene Eigenschaften und Kräfte zugeschrieben, die mit bestimmten Handlungen und Verwendungen, welche im folgenden erläutert werden, verknüpft sind.

Schamanen verschlucken die Steine, sie werden von ihnen aufgenommen und wieder erbrochen. Oft werden die *Djohko* in einer großen Menge aufgenommen, und es wird dafür gesorgt, dass sie in größere Tiefen des Körpers gelangen, sodass zumindest bei erfahrenen Schamanen einige im Körper verbleiben. Mit den Steinen verbinden sich unterschiedliche Funktionen. Während einige als Kundschafter und Späher verwendet werden, können andere Krankheit oder sogar Tod verursachen.³⁵⁰ Sie können aber auch heilende Wirkung besitzen. Desweiteren gibt es Steine, denen eine kontrazeptive Wirkung zugeschrieben wird, sofern sie in den weiblichen Körper gelangen. Ein solcher Stein, *Maham*, kann auch dem Schamanen selbst dienen, um sich vor anderen Steinen in seinem Körper zu schützen.³⁵¹

Djohko werden aus dem Harz eines besonderen Baumes hergestellt und mit Substanzen, die man Tieren entnimmt, vermischt. Hierbei werden bestimmte Körperteile und Organe bevorzugt, zum Beispiel Augen. Dadurch erhält der Stein Eigenschaften des Tieres und wird zu diesem. Wenn der Schamane solch einen größeren Stein in den Bauch einführt, verhilft ihm dies, sich in einen Jaguar zu verwandeln. Dadurch ist er in der Lage, große

³⁴⁷ CARVALHO (2002), S. 291f.

³⁴⁸ Ebda., S. 288–292, allgemein zum Komplex „Seele und Tod“.

³⁴⁹ Ebda., S. 296–298.

³⁵⁰ Araci Maria Labiak berichtet von einem Fall des Schadenszaubers, welcher mit einer Masern-Epidemie in der Region Eirunepé am Juruá in Verbindung gebracht wurde. In jenem Fall handelte es sich um eine Familie, welche vom Schamanen einer fremden Gruppe Steine in den Körper gelegt bekam, und danach in ihr Dorf zurückkehrte, woraufhin sie einen großen Teil der Bevölkerung ansteckten, was den Tod Vieler zur Folge hatte. Die Einwohner des Dorfes beschuldigten die Familie, absichtlich in ihr Dorf zurückgekehrt zu sein, um die dort lebenden Familien zu töten. Hierzu: LABIAK, S. 111f.

³⁵¹ Zu den *Djohko*-Steinen: Araci Maria LABIAK / Lino João de OLIVEIRA NEVES (1985); Aspectos da Cultura Kanamari, Cuiabá, S. 9, 22.

Distanzen zurückzulegen, im Wasser zu schwimmen, ohne von anderen Tieren belästigt zu werden und er kann andere lokale Gruppen auskundschaften.³⁵²

Die meisten schamanischen Aktionen, die mit Steinen in Beziehung stehen, sind nach außen gerichtet, auf andere Gruppen. Ebenfalls kann aber auch gegen Feinde und Rivalen in der eigenen Gruppe mit speziellen Handlungen vorgegangen werden. In diesem Fall können Schamanen von der Gruppe für ihr antisoziales Verhalten kritisiert werden.³⁵³

Unabhängig davon, ob der Schamane heilen oder schaden soll, erhält er dafür einen Lohn, der nach dem jeweiligen Fall bemessen ist.³⁵⁴

Traditionell kann ein Kind ab dem Alter von zwei Jahren auf das Leben als Schamane vorbereitet werden. Der ältere Schamane überträgt ihm nach und nach seine Steine und gewöhnt den Körper des jungen Schamanen auf diese Weise langsam an diese. Zwischen dem alten und dem jungen Schamanen entwickelt sich über die Steine eine Abhängigkeit, wobei der junge Schamane vorsichtig handeln muss, damit die Steine nicht zu ihrem früheren Besitzer zurückkehren. Die Ausbildung ist für den werdenden Schamanen mit einigen Verhaltensregeln verbunden, die ihm viel abverlangen, was letzten Endes zum Abbruch der langjährigen Unterweisung führen kann. Die Regeln beziehen sich auf verschiedene Formen der Enthaltensamkeit, zum Beispiel: Kein Geschlechtsverkehr, kein Tragen von schwerem Gewicht, keine Verwendung des Blasrohrs, etc. Aufgrund dieser Regeln wird es als ideal angesehen, die Ausbildung früh, also noch als Kind, zu beginnen.³⁵⁵

Um seherische Fähigkeiten zu erhalten, kann der Schamane ein Getränk zu sich nehmen, das die Kanamari *Rami* nennen und aus der Lianen-Art *Banisteriopsis caapi* gewonnen wird, die im westlichen Amazonasgebiet auch für die Herstellung von *Ayahuasca* genutzt wird. Der Franzose Constant Tastevin, einer der ersten Reisenden, welcher über die Kanamari schrieb, konnte den Gebrauch von *Ayahuasca* bei dieser Ethnie noch nicht feststellen. Mithilfe des *Rami* kann eine, *Marinawa* genannte Person Krankheiten behandeln und heilen (Abb. 27). Es wird vermutet, dass das Wissen um den *Rami* von peruanischen Indianern zu den Kaxinawá und von diesen zu den Kulina gelangt war, welche es wiederum ungefähr zum Ende der fünfziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts mit den Kanamari teilten.³⁵⁶ Wenn der *Rami* auch zunächst als Konkurrent zu traditionellen Bräuchen und Ritualen wahrgenommen wurde, so ist er doch heute in die alten Rituale integriert, was nicht bedeutet, dass der *Rami* überall bei den Kanamari verbreitet ist. Der *Rami* trinkende Heiler *Marinawa* kann in einer Vision – die sich anschließend noch zweimal wiederholen muss,

³⁵² CARVALHO (2002), S. 305f.

³⁵³ Ebda., S. 309.

³⁵⁴ Ebda., S. 310f.

³⁵⁵ Zur Ausbildung: ebda., S. 311–314, und: LABIAK, S. 179f.

³⁵⁶ CARVALHO (2002), S. 320.

damit sie als wahr anerkannt werden kann – sehen, welches Gift verwendet wurde, das eine Person krank gemacht hat. Zugleich erfährt er auch, wie er den Kranken behandeln kann. Anschließend muss sich der Heiler *Marinawa* in den Wald begeben und die entsprechenden Pflanzen für die Heilung suchen.

Neben dem *Marinawa*, der *Rami* nutzt, sowie dem Schamanen, der mit den *Djohko*-Steinen Behandlungen vornimmt, ist auch noch ein Dritter, der Beter *Omamhdak*, als therapeutischer Akteur tätig.³⁵⁷ Über letzteren schrieb Manoel Daora Kanamari auf seinem Holzschnitt zum gleichen Thema (Abb. 28):

OMANDAK UNHAM = RESADOR: aus dem Dorf; er heilt die Kinder, die krank sind: zieht zuerst Rinde von Bäumen ab, die wir Omandak Cu-úba nennen, verbrennt pequi im Feuer, die Asche macht [er] in [den] Topf, schüttelt [den] pequi gut, mit anderer Asche von anderen Bäumen. Dann vermischt er [es] mit Rapé, nimmt [es] in die Hand, um es in die Nase aufzusaugen, saugt am Ohr des Kindes. Dann geht [er] in den Wald, wenn er im Wald ankommt, macht er den Platz, wo er sich hinsetzt, schön sauber. Er macht die Augen zu, legt die Hand auf das Knie. Dann meditiert er und ruft dabei den krankmachenden Geist 20 Minuten lang. Man kann den Geist der Person sehen. Man hat auch einen Ast von einem Baum, mit dem man dem Geist des Kranken zuwedelt, und man pustet die Krankheit des krankmachenden Geistes weg. Danach geht man zurück nach hause. Wenn man zuhause ankommt, macht man das Gleiche, was man im Wald gemacht hat.³⁵⁸

2.2.4.3 „Erde“ und „Himmel“ bei den Kanamari

Im *kodo(h)nake* muss man weder etwas pflanzen, noch Häuser bauen, noch jagen, fischen, gar nichts. Dort macht man nur viel *haehae*, *warapekom* und spielt viel. Man ist nur am spielen,³⁵⁹ dort müssen *Tákâna* nicht arbeiten, nein.³⁶⁰

Das Zitat beschreibt das Leben der Kanamari, wie es im sogenannten „kodohnake“, dem „Himmel“ der Kanamari, aussehen wird.³⁶¹

Der Unterschied zwischen Arbeiten und Spielen ist vorgegeben durch die Kulturhéroen Tamakore und Kerak, von denen der erste das perfekte Leben schuf, während der zweite die Schwierigkeiten einführte. Spiel und Spaß gegen Arbeit, die dem Erhalt des Lebens dient. Labiak weist hier darauf hin, dass diesem Gegensatz die zwei Sphären im Leben der Kanamari zugrunde liegen. Das *Kodohnake* enthält Bestandteile der Urzeit, deren Kreationen unmittelbar auf Tamakore zurückgehen. Gleichzeitig ähnelt die Himmelssphäre auch der sozialen Organisation der Menschen. Vor Ort, in der eigenen Gruppe, wird die Schöpfung

³⁵⁷ Zum Thema „Schamanismus“ und „Heilen“: CARVALHO (2002), S. 297–326. Und: LABIAK, S. 173–192. Weiterhin: LABIAK / OLIVEIRA NEVES, S. 9–22. Außerdem noch: Edwin REESINK (1991); Xamanismos Kanamari, in: Dominique BUCHILLET (Hg.); *Medicinas Tradicionais e Medicina Ocidental na Amazônia*, Belém do Pará, S. 89–110.

³⁵⁸ Manoel Daora Kanamari, handschriftlich auf einem Holzschnitt zu *Omamhdak*, dem „Beter“ (s. Abb. 28). Ich habe versucht, Daoras Text sinngemäß wiederzugeben.

³⁵⁹ „Spielen“ steht hier auch noch für andere Bedeutungen, welche das Wort *brincar* im brasilianischen Portugiesisch besitzt: unter anderem: „scherzen“, „spaßen“, „Geschlechtsverkehr und libidinöse Beziehungen haben“. Siehe hierzu: INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS (Hg.), Eintrag „brincar“.

³⁶⁰ Paemkarem / Fani, zitiert nach LABIAK, S. 151. Labiak verwendet die Schreibweise „kodo(h)nake“ und benutzt auch in anderen Fällen die Schreibweise „(h)“, die sich von der der Kanamari am Xerua unterscheidet. Ich habe Labiaks Orthografie im direkten Zitat beibehalten, jedoch in den anderen Fällen zugunsten des Leseflusses und im Hinblick auf die nicht einheitliche Orthografie des Kanamari auf Klammern verzichtet.

³⁶¹ Zur Übersetzung des Kanamari-Begriffes „kodohnake“ als „Himmel“, port. „céu“: LABIAK, 151, 157f.

weitergeführt. Die Beziehung ist nicht einseitig, wie die Autorin verdeutlicht, so nähmen auch die Kanamari selbst an der Schöpfung und den Prozessen im *Kodohnake* teil. Durch aktive Gestaltung entstehe so eine wechselseitige Abhängigkeit zwischen dem „Hier“ und dem „Dort“ – beide bedingen sich. Labiak unterstreicht jedoch, dass trotz der idealen Bedingungen, die im *kodohnake* existierten – dort gebe es immer reichlich Nahrung, sexuelle Kontakte und Feste, keiner müsse arbeiten –, die Kanamari nicht dorthin wollen, weil das heiße, sterben zu müssen, was für sie nicht wünschenswert ist:

Die *Tākāna* möchten nicht schnell dorthin, weil sie nicht sterben möchten, nur wenn man schon sehr krank ist und sehr leidet. *Tākāna* möchte nicht sterben, weil er Heimweh empfindet. Nur wenn wir schon sehr alt sind oder stark leiden, sehr krank sind, dann sterben wir.³⁶²

Die Ethnologin Araci Maria Labiak geht auf diese Äußerung besonders ein. Für sie ist sie ein Ausdruck selbstbestimmten Handelns und bewusster Entscheidungen in Bezug auf das Lebensende. Labiak weist darauf hin, dass die Kanamari in bestimmten Situationen selbst entscheiden, ob sie leben oder sterben wollen. Sie zählt Beispiele von Nahtod-Erfahrungen auf, hier eines davon:

Ich bin schon einmal gestorben und sah meinen Vater und meine Mutter. Ich sah [das] Haus, Mango-Baum [...]. Die Leute, alle so fröhlich, luden mich ein, *caçuma* zu trinken. Ich habe nicht getrunken, nein, weil ich sonst gestorben wäre... Das will ich nicht, nein. Weil es hier auch schön ist. Dort gibt es nur Felder, der Wald ist weit weg. Der Löffel zum Trinken von *caçuma* ist sehr schwer.³⁶³

Dass der Löffel zum *Caçuma*-Trinken zu schwer ist, als dass die hier zitierte Kanamari ernsthaft das Dableiben bei ihren Liebsten im *kodohnake* erwog, kann als Metapher gesehen werden, für den großen Schritt, den es erfordert, das Hier und Jetzt mit allem Gewohnten, all den Menschen, zu verlassen. Die zuvor zitierten Worte von Yode Kanamari veranschaulichen die Sehnsucht nach dem Diesseits. Labiak erläutert, dass die Menschen im Leben vor dem Tod die Möglichkeit des schöpferischen Arbeitens besitzen und sich dabei als handelnde Subjekte wahrnehmen.³⁶⁴ Und:

Bedenkt man die Interdependenz der Sphären, in denen das Kanamari-Universum konstruiert wurde, erkennt man, dass es keine Möglichkeit einer Existenz des *kodo(h)nake* gibt, ohne die Existenz des Lebens im Dorf und im *etsonem*, „unserem Wald, unserer Erde, unserem Kanamari-Ort“.³⁶⁵

Der *Etsonem* ist ein weiterer Begriff aus dem „Kanamari-Universum“, von dem in diesem Zitat die Rede ist. Er umfasst, der Autorin zufolge, sowohl das Leben im eigenen Dorf als auch das Leben nach dem Tod – im *Kodohnake* – sowie den Wald, die Tiere, den Sternenhimmel und schließlich „ihr ganzes Universum“.³⁶⁶ *Etsonem* im engeren Sinne ist der Wald, in dem die Kanamari Früchte sammeln, in welchem die Tiere leben, Felder angelegt

³⁶² Yode / José, zitiert nach: LABIAK, S. 167.

³⁶³ Paemkarem / Fany, zitiert nach LABIAK, S. 168, rechteckige Klammer mit Auslassungszeichen im Original.

³⁶⁴ LABIAK, S. 168.

³⁶⁵ Ebda., S. 168. Hervorhebungen im Original.

³⁶⁶ Ebda., S. 169.

werden und Pfade zwischen den Dörfern der lokalen Gruppen existieren. Außerdem werden hier die Toten begraben. *Etsonem* dient im weiteren Sinne der Abgrenzung gegenüber anderen Gruppen, die nicht zu den Tâkâna gehören. Es enthält alles, was war und was ist, alle Toten sowie die Lebenden und alles, was Tamakore und Kirak in der Urzeit erschufen – auf diese Weise geht im Kanamari-Universum nichts verloren.³⁶⁷

Der Übergang von der Urzeit zur Jetztzeit geschah der Kanamari-Kosmogonie zufolge auf verschiedenen Ebenen. Eine dieser Ebenen ist der Übergang vom Leben zum Tod. In einer Mythe wird davon berichtet, wie Tamakore und Kerak wiederholt starben und in der Folge jedes Mal wiederbelebt wurden. Labiak schrieb eine Version auf, in der im Anschluss an die eigentliche Mythe der Erzähler auch noch den Verlust des ewigen Lebens auf der Erde der Urzeit beschreibt:

„Urzeit“, wenn man starb, lebte man von neuem. Dann verlor *Kerak* den Stein und jetzt lebt er nicht mehr, nein. Wenn man stirbt, stirbt man wirklich, ist es vorbei.

„Urzeit“, wenn man starb, lebte man von neuem. Nachdem ein paar Tage vergangen waren, lebte man von neuem. [...]

Als *Tamakore* starb, grub ihn sein Bruder sehr tief ein, sieben Meter. Und dann bedeckte er ihn mit Steinen, mit Erde und noch mehr Steinen. Es vergingen einige Tage, *Kerak* arbeitete gerade zuhause und da sah er einen Mann von weither kommen, vom Feld. *Kerak* schaute genau hin, es war *Tamakore*. *Tamakore* betete, betete, betete, betete ... betete viel. Und so lebte *Tamakore* von neuem und machte sich auf, nach Hause.

Dann starb *Kerak*. Also begrub *Tamakore* *Kerak* sehr tief. Auch sieben Meter. Bedeckte ihn mit Steinen und mit Erde. Und dann vergingen [ein paar Tage] und *Kerak* lebte nicht von neuem, nein. *Kerak* betete, aber er betete nicht stark, nein. Also starb er wirklich. Jetzt, wenn man stirbt, dann kehrt man nicht mehr zurück, jetzt kommt man da nach oben, in den Himmel. Der Himmel ist aus Stein. Aber es sind nicht alle zusammen, [man] ist getrennt. Kanamari sind mit Kanamari zusammen, Amerikaner mit Amerikanern, Peruaner mit Peruanern, nicht wahr?³⁶⁸

Zu Beginn dieser Erzählung wird deutlich, warum *Kerak* nicht wieder zum Leben erwachte: Er verlor seinen Stein, den *Djohko*, der ein Element der drei Lebensenergien ist, welche Labiak den Sphären *Etsonem*, *Kodohnake* und *nosso Lugar Kanamari*, dem „Ort der Kanamari“, zuordnet. Letzterer ist Ort der **Steine**. Wenn ein Kanamari stirbt, bekommt der Schamane seinen Stein. *Etsonem* ist der Ort der **Materie**, weil dort der Körper des Toten begraben wird. *Kodohnake* schließlich ist Ort der **Seele** – *Ikunanim*. Im letzten Absatz der Mythe / Erzählung wird davon berichtet, dass *Kerak* nicht viel betete und dann starb. Hier ist ansatzweise zu erkennen, dass der Sprecher dem Beten in christlichem Sinne eine helfende Wirkung zuschreibt. Dies kann aber auch mit dem Beter *Omamhdak*, den Maria Carvalho beschrieb, zu tun haben. Das Verb „beten“ bleibt also doppeldeutig. Möglicherweise deutet sich hier eine Hybridisierung zweier Konzepte an. In jedem Falle ist es wichtig, die-

³⁶⁷ Zum Komplex der Sphären des Kanamari-Universums: LABIAK, S. 165–173.

³⁶⁸ Ebda., S. 194f., Hervorhebungen im Original. Das Verb „beten“, im Original „rezar“, steht hier nicht unbedingt für „zu Gott beten“. Es ist zwar ein Hinweis auf den Kontakt mit der christlichen Kultur der Weißen, wie der Gebrauch von Kreuzen aus Holz auf den Gräbern der verstorbenen Kanamari ebenfalls deutlich macht. Jedoch ist das Wort „rezar“ frei von der christlichen Konnotation, ebenso wie im Fall der Holzkreuze, wie Araci Maria Labiak unterstreicht. Zu den Holzkreuzen: ebda., S. 170f.

Zur Bedeutung von „rezar“ siehe auch noch INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS (Hg.), Eintrag „rezar“, Abschnitt 5: „(etwas) mit leiser Stimme sprechen; murmeln“.

se sprachlichen Formen im Hinblick auf ihre Auswirkung auf kollektive Vorstellungen im Auge zu behalten.

2.2.4.4 Feste und *Brincadeiras*

In den Festen vollzieht sich die Personifizierung der Naturgeister³⁶⁹. Die Männer verlassen ihr Wesen, um durch Personifizierung der Naturgeist des jeweiligen Festes zu sein. Sie benutzen Masken und intonieren Gesänge, worauf die Frauen auch mit Gesang antworten und um Wild, Fisch, wilde Früchte und Nahrungsfülle bitten. Am nächsten Tag bringt der Naturgeist den Frauen die gewünschten Nahrungsmittel. Während des Festes, nachts, werden keine Lebensmittel angeboten; lediglich auf Bitten des Naturgeistes bringen die Frauen die *caçuma* („*koyá*“).

Die diversen Feste:

„*Kuhaná*“, „*Pidá*“, „*Apahnaném*“, „*Adjabá*“, „*Pidahnhaném*“ und andere haben jeweils: Gesänge, Sänger, Kleidung (Maske) und eigenen Naturgeist.³⁷⁰

Labiak und Oliveira Neves beschreiben einleitend in ihrem Kapitel zum Komplex der Feste, wie während dieser die Männer zu personifizierten Naturgeistern werden, wobei es unterschiedliche Feste mit dem jeweils dazugehörigen Naturgeist gibt. Betrachtet man die Zeichnungen, die ich sammeln konnte, ist die Bedeutung der hier gemeinten Feste und Rituale in der Kultur der Kanamari offensichtlich.³⁷¹ Daher möchte ich diesen Elementen der Kanamari-Tradition mehr Aufmerksamkeit schenken als beispielsweise den Initiationsriten und dem Komplex der Separation.

Warapekom ist der Oberbegriff für eine Reihe von Festen, die eine Relation zur Nahrung haben. Eine wesentliche Bedingung für das Veranstellen der Feste ist ein reichhaltiges Angebot an Lebensmitteln. Dies bezieht sich auf die Früchte des Feldes, also durch menschliches Kultivieren hervorgebrachte Nahrung, als auch auf die Früchte der Naturgeister, also die Früchte des Waldes sowie Wild und Fisch.³⁷² Eine zweite wichtige Bedingung ist eine Situation der Harmonie, des Fehlens von Tod und Krankheit innerhalb der sozialen Gruppe. Und als dritter elementarer Bestandteil für das Zustandekommen der *Warapekom* gelten Besuche und Allianzen zwischen lokalen Gruppen. Wenn nur eine der drei Bedingungen erfüllt ist, reicht dies als Voraussetzung nicht aus.³⁷³

Wichtigste Charakteristik der Feste ist das Konzept des Tausches von Nahrung zwischen den Geistern und den Menschen. Ganz allgemein symbolisieren die Frauen im *Warapekom* die Menschen und die Männer die jeweiligen Geister der übersinnlichen Sphären.³⁷⁴ Der Geist *Paeko*, beispielsweise, bringt eine Vielzahl an Früchten – *Pupunha* und *Açaí*³⁷⁵

³⁶⁹ Labiak und Oliveira Neves gebrauchen hier den portug. Begriff „entidade“, den ich mit „Naturgeist“ übersetze.

³⁷⁰ LABIAK / OLIVEIRA NEVES, S. 12.

³⁷¹ Bei den Deni ist dieser Zusammenhang weniger deutlich.

³⁷² LABIAK, S. 113–115.

³⁷³ Ebda., S. 110–113. Zu den Voraussetzungen für den *Warapekom*.

³⁷⁴ Ebda., S. 117, 121.

³⁷⁵ Die *Açaí*-Palme (*Euterpe oleracea*, deutsch: Kohlpalme) ist in der ganzen Amazonasregion verbreitet. Ihre Früchte haben einen hohen Kalorien- und Fettgehalt. Gekocht, ausgepresst und mit Wasser und Maniokmehl (*farinha*) vermischt, sind sie ein wichtiges Grundnahrungsmittel der Indianer und der übrigen Bevölkerung

– sowie Wild und Fisch, darunter Rehe, Tapire, Affen und diverse Nager, außerdem Rochen, Piranhas sowie unter anderem Zitteraale.³⁷⁶

Die geernteten und im *Warapekom* dargebrachten Früchte der Menschen sind neben der *Pupunha*, die sowohl von den Geistern als auch von den Menschen gebracht wird, vor allem verschiedene Bananenarten, Zuckerrohr, Maniok, Süßkartoffeln, Mais, Guaven und Avocados. Die *Pupunha* spielt eine besondere Rolle bei den Kanamari. Verschiedene Mythen berichten vom Kulturheros *Kerak*. Dieser machte den Stein der Frucht hart und machte damit ihr Kochen erforderlich. Außerdem versah *Kerak* die Palme mit Dornen, was dem, der die Früchte sammelt, großes Geschick abverlangt.³⁷⁷ Zudem besitzt der *Pupunha*-Baum eine gewisse Schutzfunktion, die ihr auch von den Mythen her zukommt (siehe Frontispiz). Wenn eine lokale Gruppe eine neue Siedlung konstruiert, ist eine der ersten Handlungen das Pflanzen eines *Pupunha*-Kerns. Auch als Markierung und Landmarke im Sinne einer Abgrenzung von anderen lokalen Gruppen sowie der nicht-indigenen Bevölkerung haben die *Pupunhas* eine Bedeutung.³⁷⁸

Jedes der Feste besitzt seinen „Herren“. Er ist einer von mehreren Sängern, welcher die Gesänge beherrscht, und stellt jeweils die Autorität eines Festes dar.³⁷⁹ Auch Frauen können Sängerinnen sein, insofern, als sie während der Tänze die Gesänge abrufen können. *Per definitionem* sind die „Herren“ – oder „donos“, wie die Kanamari diese Funktion ins Portugiesische übersetzen – jedoch nach dem, was Araci Maria Labiak ermittelte, männlich. „Dono“ wird man durch die Weitergabe des Wissens und der Gesänge durch den Vater. Die Sängerinnen sind zumeist Mütter oder Ehefrauen der offiziellen Sänger.³⁸⁰

Die Naturgeister, nach denen die jeweiligen Feste benannt werden, entsenden gewissermaßen ihre ebenfalls aus der Zeit des *primeiro tempo*, der mythischen Urzeit stammenden Gehilfen, welche die Teilnehmer animieren.³⁸¹ Neben dieser Animation sind die Gehilfen auch für die Aufrechterhaltung der Ordnung des Festes verantwortlich und helfen den Frauen beim Tragen von Zutaten für die Speisen oder anderen Utensilien. Auch helfen sie bei der späteren Verteilung von Speisen. Manche dieser Helfer sorgen dafür, dass sich die Frauen nicht ausruhen oder zum Schlafen zurückziehen können.³⁸²

Sowohl tags- als auch nachtsüber erscheinen Tiere, welche die Teilnehmer animieren. Ihre Bewegungen sind imitierende Choreografie, die für Rehe, Ameisenbären, Vögel, Affen und

Amazoniens. Als tiefgefrorenes Mark wird es in alle Regionen Brasiliens und mittlerweile nach Europa und in die USA exportiert und als Eiscreme oder Saft genossen.

³⁷⁶ LABIAK, S. 115–117.

³⁷⁷ Ebda., S. 118.

³⁷⁸ Ebda., S. 118. Zur Schutzfunktion und zum Pflanzen des Kerns der Palme sowie zur Funktion als Landmarke.

³⁷⁹ Ebda., S. 121.

³⁸⁰ Ebda., S. 121f.

³⁸¹ Ebda., S. 122.

³⁸² Ebda., S. 124f.

viele weitere Tiere sowie mythische Wesen stehen.³⁸³ Als besondere Gäste der Feste können nachts auch bereits verstorbene Menschen in Begleitung der Naturgeister kommen. Ihre Funktion ist es, die Kanamari an das Leben im *Kodohnake*, dem jenseitigen „Himmel“, welcher der mythischen Urzeit gleicht, zu erinnern.³⁸⁴

Die verschiedenen Geister sind unterschiedlich gekleidet, oft so, dass es nicht möglich ist, die sie personifizierenden Personen zu erkennen.³⁸⁵ Die Teilnahme des Schamanen macht es notwendig, dass er all seine *Djohko*-Steine im Bauch hat.³⁸⁶ Er lernt und trägt Gesänge des Geistes (*Kohana*) vor und versetzt diesen durch einen Stein, den er in seinen Bauch hineinlegt, in Ekstase, worauf auch der Geist viel singt.³⁸⁷ Wichtig ist das Ausführen von Heilungen während der Feste des *Warapekom*.³⁸⁸ Der Geist *Pedahpowa*, dessen „Kleidung“ häufig nur aus einem Zweig mit grünen Blättern besteht (Abb. 29), verteilt gelegentlich „Steine“ an Frauen und Männer, welche bei ersteren empfängnisverhütend und gewichtsreduzierend wirken, während sie bei letzteren zu Kraft und Mut für die Jagd verhelfen.

Das *Peda*-Fest ist vor allem durch die Verteilung von viel Fisch charakterisiert, welcher vom Geist *Peda* bereitgestellt wird. Die Kleidung von *Peda* besteht aus langen *Buriti*-Blättern und wird am Kopf zu einem Knoten zusammengebunden (Abb. 30, 31 unten links).³⁸⁹ *Obaekom* und *Adjaba* sind Geistwesen, die mit *Peda* verbunden sind und in der Sphäre des *kodohnake* wohnen. Sie können aber auch häufig im *Etsonem* – „unserem Kanamari-Ort“, vor allem im Wald, von den Menschen in anthropomorpher Form erblickt werden.³⁹⁰ Die Kleidung der beiden ist ähnlich. Sie unterscheidet sich von derjenigen der anderen Geister dadurch, dass keine Palmenblätter, sondern nur grüne Zweige benutzt werden. Mitunter kann auch der ganze Körper mit Zweigen bedeckt werden.

Pedahhanem und *Pedahkodohnhanem* sind mit *Peda* verbundene Geister, ihre Kleidung ähnelt der seinen – lange Palmenblätter, am Kopf zusammengebunden. Am Tag nach dem Beginn ihres Festes gehen die Männer jagen oder fahren zum Fischfang, wenn es eine fischreiche Zeit ist. *Pampore* (Abb. 32–35) ist ein Wesen, welches den Fang an die Frauen verteilt. Die Zuteilung erfolgt entsprechend der Teilnahme der Frauen am Fest. Die Frauen, die währenddessen am meisten singen und am längsten tanzen, erhalten die besten Stücke oder sogar ein ganzes Tier. In Zeiten von wenig Wild wird die *Brincadeira* namens „tsere“ veranstaltet, wobei die Frauen um ihren Anteil kämpfen müssen. Hierbei ist *Pampore* ganz

³⁸³ LABIAK, S. 126.

³⁸⁴ Ebda., S. 127.

³⁸⁵ Ebda., S. 136. Auch die Maxakali sorgen sich um die Wahrnehmung der Realitätsebenen beim Auftreten der Geister, siehe hierzu Kap. 3.3.2.1, S. 241, dieser Arbeit.

³⁸⁶ LABIAK, S. 139.

³⁸⁷ Ebda., S. 138–140.

³⁸⁸ Ebda., S. 140.

³⁸⁹ Zur Nutzung von *Buriti* beim *Peda*-Fest: ebda., S. 141. Die Früchte der *Buriti*-Palme, *Mauritia flexuosa*, sind essbar. Die Blätter können für Hausdächer und für die Gewinnung von Fasern verwendet werden.

³⁹⁰ Ebda., S. 144.

in *Buriti*-Blätter gekleidet, die an seinem Körper festgebunden sind. Zusätzlich können auch noch grüne Zweige an seinem Körper befestigt sein (Abb. 34–35).³⁹¹

Brincadeiras

Vielen Festen geht das *Haehae* voraus, eine *Brincadeira*. Das portugiesische Wort „brincadeira“ kann im Deutschen in einer seiner Bedeutungsebenen etwa mit der Wort-Dreiheit „Spielerei / Spaß / Scherz“ übersetzt werden. Die *Brincadeiras* besitzen in der Tat etwas Spielerisches, sie dienen der Entspannung, im Sinne des Lösens von Spannungen, können sowohl tags als auch nachts geschehen, vor allem, wenn sich Besuch im Dorf befindet. Labiak charakterisiert die *Brincadeiras* wie folgt:

Wenn die Kanamari portugiesisch sprechen, verwenden sie die Wörter „brincar“ und „brincadeira“, um das Konzept zu übersetzen, welches Spiele, Tänze, Simulationen, und Auseinandersetzungen sowie außereheliche sexuelle Beziehungen, die nicht mit Fortpflanzung in Verbindung stehen, umfasst. Alle „brincadeiras“ umfassen eine reichliche Portion Sinnlichkeit und Sexualität und verweisen auf derartige Beziehungen.

[...]

„Brincar“ und „trabalhar“ verweisen auf zwei Bedingungen im Leben der Kanamari. „Trabalhar“ impliziert den Akt des Hervorbringens und Produzierens von Personen und drückt so die immense Wichtigkeit dieses Aktes aus. Dies ist der Zustand des jetzigen Lebens in der Gruppe, wo es die Kanamari sind, welche die neugeborenen Kanamari „machen“. „Brincar“ zeichnet das Leben des „primeiro tempo“ und derjenigen, welche im *kodo(h)nake* leben, nach.³⁹²

Labiak beschreibt hier das Leben in der Jetztzeit als ein von Arbeit geprägtes, und sie erläutert, dass die *Brincadeiras* mit ihrer sinnlichen und spielerischen Komponente die Sphäre des *Kodohnake* repräsentieren, in der sich beispielsweise die Toten aufhalten. Doch sind *Brincadeiras* keineswegs nur Spiel und Spaß, sondern sie haben auch einen Platz in der Kosmologie und sind oft auch Rituale im Sinne von religiösen Handlungen. Die Gegensätze Arbeit / Tanz und Ernsthaftigkeit / Spiel prägen die Kanamari-Kosmologie und sind durch die Handlungen der Kulturheroen *Tamakore* und *Kerak* vorgezeichnet. Während ersterer die Welt perfekt erschuf, ohne die Notwendigkeit des Arbeitens, kreierte *Kerak* die Schwierigkeiten. Dennoch sehen die Kanamari in diesen Schwierigkeiten keineswegs etwas Böses, das im Gegensatz zum Prinzip des Guten, von *Tamakore* repräsentiert, steht. Vielmehr werden die Handlungen *Keraks* als komplementär erachtet, sie bereichern das Leben, gestalten es interessanter. In dieser Perspektive sind sexuelle Beziehungen ein Bindeglied zwischen dem Prinzip des Spielerischen und der Arbeit – sie symbolisieren zum einen das Vergnügen und zum anderen die Arbeit, die notwendig ist, um die Neugeborenen hervorzubringen. So zumindest sieht es die brasilianische Anthropologin Araci Maria Labiak.³⁹³ Die zwei Sphären, die sie beschreibt, erinnern etwas an eine Zweiteilung in anderen indigenen Gesellschaften Brasiliens, wo es zwar um einen Unterschied zweier Jahres-

³⁹¹ Zu den Festen des Warapekom: LABIAK, S. 105–150.

³⁹² Ebda., S. 88, Hervorhebung im Original.

³⁹³ Ebda., S. 88f.

zeiten geht, die sich aber auch im Körper jedes Einzelnen als Zweiheit ausdrückt, so z.B. bei den Canela Ramkokamekrã.³⁹⁴

Kereweno (Abb. 45, 56) ist eine sehr häufige *Brincadeira* bei den Kanamari. Hierbei werden fremde Personen imitiert, die in anderen Kanamari-Gruppen beheimatet sind. Der Imitierende benutzt bei der Beantwortung von Fragen zur Herkunft und Familienstand des Besuchers und nach Neuigkeiten keine Worte, vielmehr gestikuliert er. Durch das Vermeiden des Sprechens ist der Effekt der Imitation größer. Bei den Imitierten handelt es sich immer um Angehörige anderer lokaler Gruppen, mit denen man gute Beziehungen pflegt und mit denen es regelmäßig Austausch durch gegenseitige Besuche gibt.

Die *marâ* ist eine *Brincadeira*, bei welcher ein Herausforderer eine Person des anderen Geschlechts dazu auffordert, das Ende eines Zuckerrohrschafes zu nehmen und daran, wie bei einem Tauziehen, zu zerren, um das Zuckerrohr zu bekommen. Mehr und mehr Personen können in die *Brincadeira* involviert werden, um dem Herausgeforderten oder dem Herausforderer beizustehen. Bei der *tsere* werden einer Person des anderen Geschlechts Früchte angeboten. Auch hierbei geht es darum, dass der Herausgeforderte spielerisch um das Ergreifen der Frucht kämpfen muss. Nach und nach nehmen immer mehr Personen des Dorfes an dem Spiel teil, um jeweils die eine oder die andere Partei zu unterstützen. *Tsere* und *Marâ* haben gemein, dass der oder die Herausgeforderte durch die Annahme der Herausforderung auf eine Einladung zum Geschlechtsverkehr eingeht, welcher unmittelbar im Anschluss oder im Laufe der Nacht erfolgt.³⁹⁵ Hier wird deutlich, dass bei der *Brincadeira* auch die spielerische Einladung zu „brincadeira“ im Sinne von „sexuelle Beziehungen haben“ mitgedacht sein kann.³⁹⁶

Mokdak / Peixe-Boi ist eine *Brincadeira* mit rituellem Charakter. Ursprünglich war sie eine Art rituelles Kräfteressen und Bestandteil von Heiratsritualen.³⁹⁷ Auch Tastevin berichtete von einem ganz ähnlichen Ritual:

Les Kanamaris et les Kurinas [sic] organisent de temps en temps à autre de fêtes qui durent tant qu'il y a des provisions. Ces fêtes commencent toujours par des luttes à coups de lanière de lamantin³⁹⁸ [sic]. Ce sont des espèces de duels où ceux qui ont à se plaindre vident ainsi leurs querelles. L'offenseur s'avance les bras levés et désarmés offrant son corps à son adversaire; celui-ci armé de la terrible lanière lui assène toutes ses forces un coup sur les épaules et sur les côtes, puis il dépose

³⁹⁴ Jakob MEHRINGER / Jürgen DIECKERT (1990); Die Körper- und Wesensauffassung bei den brasilianischen Canela-Indianern, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 115, S. 241–259. Beide Autoren erklären Begriffspaare, welche sie als Teil eines dialektischen Systems ansehen. Sie betonen, wie wichtig es sei, die als gegensätzlich erscheinenden Begriffspaare nicht mit einem westlichen Dualismus zu verwechseln. Beide erläutern: „Das in den Begriffspaaren der Canela-Indianer zum Ausdruck gebrachte Spannungsgefüge zielt immer auf eine Überwindung des Widerspruchs in der Einheit ab“. MEHRINGER / DIECKERT, S. 256.

³⁹⁵ LABIAK, S. 94–98, zu *Tsere* und *Marâ*.

³⁹⁶ Labiak erläutert, dass die Kanamari mit den portug. Wörtern „brincar“ und „brincadeira“ sowohl Spiele, Tänze, Inszenierungen, Kämpfe als auch außerehelichen Geschlechtsverkehr, der nicht der Fortpflanzung dient, meinen: ebda. S. 88.

³⁹⁷ LABIAK / OLIVEIRA NEVES, S. 25f.

³⁹⁸ Frz. „Lamantin“: Rundschwanzseekuh, von denen eine Art auch im Amazonasgebiet beheimatet ist. Sie wird dort auf portugiesisch „peixe-boi“ genannt.

l'arme et s'offre à son tour comme victime. Et la lutte continue ainsi en faisant le tour de la hutte ronde sous les regards amusés de la tribu, jusqu'à ce que l'un des rivaux s'avoue vaincu. Il est extrêmement rare que les deux adversaires parviennent à supporter le combat pendant tout le temps que dure le tour de la cabane. Le plus généralement, au deuxième ou troisième coup, l'un des combattants s'avoue le plus faible, et par conséquent a perdu tout droit de se plaindre. [...] La guérison est rapide, et les blessés peuvent prendre part à la fête. Les femmes comme les hommes sont soumises à ce duel qui est une vraie soupape de haine: celle-ci en sort ou anéantie ou satisfaite. Les plus résistants sont reconnus chefs par tous les autres.³⁹⁹

Tastevin erklärt diese *Brincadeira* als Strategie, persönliche Auseinandersetzungen zu klären. Sie bezieht jeweils nur zwei Personen ein, den Herausforderer und den Herausgeforderten. Beide Geschlechter können an den Zweikämpfen beteiligt sein.

Die *Brincadeira*, so Labiak, wird heutzutage angewendet, jedoch nur noch sehr selten, um eine Situation der Spannung zu klären, die durch ein außereheliches sexuelles Verhältnis ausgelöst wurde. Tastevin brachte die *Mokdak* nicht mit Heiratsritualen in Verbindung. Statt wie in früheren Zeiten vom Bruder oder Vater der Auserwählten herausgefordert zu werden und im Falle des Sieges das Recht zur Heirat zu erlangen, wird nun über den Ausgang des *Mokdaks* eine offene Situation geklärt. Der/die Herausgeforderte bespricht die *Brincadeira* mit seinen/ihren Angehörigen, welche über die Teilnahme entscheiden. Der/die Herausforderer/in hat sich zuvor bereits mit seiner/ihrer Gruppe abgestimmt. Die Angehörigen beider müssen an der *Mokdak* teilnehmen, bei der dem Gegner wechselseitig Peitschenhiebe versetzt werden. Eine Person muss diese über sich ergehen lassen, bis sie es nicht mehr aushält. Sie wird dann durch eine andere Person ihrer Gruppe ersetzt, die nun dem vorherigen Peiniger ebenfalls Hiebe verpasst. Dies geht so lange weiter, bis eine der beiden Gruppen nicht mehr in der Lage ist, die Peitschenhiebe zu ertragen. Die Auswirkungen der „Klärung“ sind meist intensiv. Das zuvor herrschende Moment der Spannung zwischen Personen und Gruppen weicht dann einer Stabilisierung oder Reorganisation der lokalen Gesellschaft. Wenn der Disput von der Liebhaberin des Mannes gewonnen wird, dessen Frau die Herausforderung aussprach, muss letztere ihren Mann verlassen. Die Kinder des Paares werden dann anschließend vom Vater der Mutter aufgezogen, was durch die Matrilocalität begünstigt wird. Gewinnt jedoch die Ehefrau, so muss sich die Geliebte zurückziehen und bedroht hinfert die Ehe nicht mehr. Araci Maria Labiak berichtet, dass sie nur selten Personen mit entsprechenden Narben sah, woraus sie den Schluss zieht, dass die *Mokdak* kaum noch ausgeführt wird.⁴⁰⁰

Der *Haehae* ist eine *Brincadeira*, die oft in Zusammenhang mit den Festen des *Warapekom* steht. Wie auch bei den anderen *Brincadeiras* sind im *Haehae* Anspielungen auf außereheliche sexuelle Beziehungen vorhanden. Typisch ist die Bekleidung aus Blättern der Pal-

³⁹⁹ Constant TASTEVIN (1920); Quelques Considérations sur les Indiens du Jurua, Separatum aus: *Bulletin e Memoires de la Société d'Anthropologie de Paris* 8, 6^e série, Paris, S. 149f.

⁴⁰⁰ LABIAK, S. 98–103: Zu *Mokdak*.

menart *astrocaryum murumuru*. Es handelt sich dabei meist um geschlossene Haarreife. Die Männer benutzen vor allem eine einfache Form, den *Keeta* (Abb. 36). Dieser ist aus dem glatten Blatt gemacht und manchmal mit *Urucum* (*Bixa orellana*) bemalt. Die Frauen benutzen hingegen eine zweite, kompliziertere Form, den *Towâhnm* (Abb. 37, 38). Für diesen werden verschiedene Flechttechniken angewendet und es kommt die Verzierung mit gefalteten Blättern hinzu, wodurch am hinteren Ende des Kopfes ein Schwanz entsteht. Auch Storchen- und *Mutum*-Federn⁴⁰¹ können, wenn auch seltener, für diese zweite Form verwendet werden. Ebenfalls können Arme und Beine mit geflochtenen oder ungeflochtenen Blättern verziert werden. Je nach lokaler Gruppe werden auch *Urucum* und *Jenipapo* (*Genipa americana*) für Gesichts- und Körperbemalung benutzt (Abb. 39, 40). Tatauierungen sind zwar bekannt, werden aber kaum noch ausgeführt – eine Ausnahme ist Tsakopá Kanamari (Abb. 26). Der *Haehae* umfasst Tanzschritte, Gesang, Lachen und euphorische Schreie. Der Gesang handelt von Alltäglichem, Jetzigem oder Vergangenen. Bereits bekannte, aber auch *ad hoc* improvisierte Lieder werden gesungen.⁴⁰²

2.2.4.5 Missionierung – Akteure und Ziele

Der Ethnologe Lino de Oliveira Neves erläutert in seinem Buch *137 Anos de Sempre* die Missionsarbeit unterschiedlicher Gruppen und die Auswirkung auf die Kanamari-Bevölkerung. Aktuell am intensivsten agieren die Mitarbeiter der *MNTB* (*Missão Novas Tribos do Brasil*), die auch bei den Maxakali tätig ist. Es handelt sich hierbei um eine nicht konfessionell gebundene Organisation, die protestantische (oft fundamentalistische) Missionare entsendet und diejenigen indigenen Völkern evangelisieren möchte, bei denen der christliche Glaube noch nicht verankert ist. Ziel ist auch die Errichtung von Kirchen bei diesen Gemeinschaften. Nach dem *SIL* (*Summer Institute of Linguistics*) ist sie die größte protestantische Missionsorganisation, die sich ausschließlich der Konversion indigener Völker widmet.

Mit ähnlichen theologischen Prinzipien und missionarischen Praktiken, die sich vermischen, ergänzen und helfen sich die „Glaubensmissionen“ bei Evangelisierungsaktionen. Außerdem stimmen sie in folgenden Punkten überein: [...] die radikale antikatholische Positionierung und die Bekämpfung der Ökumene als eines ihrer beliebtesten Themen.⁴⁰³

Ende der sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts erstmalig mit den Kanamari in Kontakt getreten, haben die (US-amerikanischen) Missionare der evangelikalen *MNTB* zunächst mit ihrer technischen und technologischen Ausstattung auf die Indianer Eindruck gemacht. Oliveira Neves, der insgesamt ein negatives und von Paternalismus geprägtes Bild der evangelikalen Missionen zeichnet, führt weiter aus:

⁴⁰¹ Port. *Mutum*, lat. *Mitu*, im Deutschen als Amazonashokko oder Amazonas-Mitu bezeichnet.

⁴⁰² Zu den *Brincadeiras*: LABIAK, S. 88–103, 131–135.

⁴⁰³ OLIVEIRA NEVES, S. 109.

Die große Auswirkung, die sich durch die MNTB [...] ergab, ist vor allem ihrer Verfasstheit als [US-]amerikanische Mission geschuldet und weniger ihrem religiösen oder indigenistischen Agieren. Der große technologische Apparat in einem Gebiet, wo die Armut und die Rückständigkeit der Gerätschaften vorherrschen; die große Verfügbarkeit von Ressourcen in einer Wirtschaft des Verfalls; die intensive Bewegung von Flugzeugen in einer entfernten Region mit erschwertem Zugang wären ja schon Grund genug um den Missionen einen erhöhten Status zu verleihen. Der Umgang mit all diesen Ressourcen, verbunden mit einer gewissen Distanzierung, die von den Missionaren in Bezug auf die regionale Bevölkerung aufrechterhalten wird, schaffen allein eine Aura des Unberührbaren und der Autorität, bezogen auf die „Amerikaner“, wie die mit der MNTB verbundenen Personen genannt werden.⁴⁰⁴

Die Ankunft der Missionare fiel zusammen mit einem Moment der größten Anspannung und latenter Gewalt in der Region. Schutz suchend, begaben sich zahlreiche Familien in unmittelbare Nähe zum Missionsdorf, um vor Repressionen in Sicherheit zu sein. „Diese den Kanamari geleistete Unterstützung war das unmittelbarste und effektivste Resultat der Ankunft der Mission“, wie Oliveira Neves schreibt.⁴⁰⁵

Ihre Verpflichtung gegenüber den Kanamari, Alphabetisierung im Hinblick auf das Lesen der Bibel in der Sprache der Kanamari und medizinische Basisversorgung zu gewährleisten, gelte im Wesentlichen für die Konvertierten oder Konvertierungswilligen. Das bedeute auch, Ausbildung und Gesundheit kommen nur der lokalen Gruppe vor Ort zugute. Mitglieder anderer Gruppen werden hingegen häufig abgewiesen. Ohnehin zeige die Alphabetisierung, selbst der den Missionaren unterstehenden Kanamari, nur wenig Erfolg. In dem von Oliveira Neves besuchten Missionsdorf Três Unidos fehlte der zentrale Platz für Rituale und Feste. Stattdessen standen Häuser in Reih’ und Glied. Das Dorf besaß sogar eine eigene Landebahn. Dieser offensichtliche Reichtum setzte sich bei den Häusern der Missionare fort, die stark mit der ärmlichen Häuseransammlung der Indianer kontrastierten.

Die *MNTB* schaffe ein Verhältnis der Abhängigkeit, des exklusiven Zugangs der Indianer zu den vermeintlichen Errungenschaften der westlichen Welt.⁴⁰⁶ Über diese Welt werde ein Basiswissen ohne Vertiefung vermittelt, woraus das Problem erwachse, dass keine Grundlage für die von den Missionaren erwünschte Integration in die nationale Gesellschaft geschaffen werde.⁴⁰⁷ Die Alphabetisierung stecke trotz einer über fünfundzwanzigjährigen Arbeit der Organisation noch in den Kinderschuhen, was angesichts der von der *MNTB* behaupteten Kontinuität und Systematik überrasche.⁴⁰⁸ Dadurch erscheint auch das von den Missionaren selbstgewählte Ziel einer nationalen Integration in weiter Ferne.⁴⁰⁹ Der Paraguayer Ticio Escobar beschreibt die als widersprüchlich und in ihrer Ausführung als oberflächlich erachtete sowie auf die nationale Integration ausgerichtete Strategie der *MNTB* folgendermaßen:

⁴⁰⁴ OLIVEIRA NEVES, S. 109f.

⁴⁰⁵ Ebda., S. 111.

⁴⁰⁶ Ebda., S. 112f.

⁴⁰⁷ Ticio Escobar, zit. nach OLIVEIRA NEVES, S. 113.

⁴⁰⁸ OLIVEIRA NEVES, S. 112.

⁴⁰⁹ Ebda., S. 112f.

[...] la educación misionera tiene objetivos contradictorios: por un lado, debe eternizar la minoría de edad del indígena que garantizará su dominio sobre él: por otro, debe prepararlo para que no obstaculice el proyecto nacional de desarrollo. La [misión] soluciona esta oposición proponiendo un modelo pedagógico que podríamos llamar de ‚educación a medias‘: provee vagamente de rudimentos de la cultura occidental, pero sin profundizar en nada y, sobre todo, sin conectar esas inconsistentes informaciones con la experiencia propia del indígena ni con [sic] necesidades suyas cuya satisfacción puede llevarle a enfrentar positivamente a la sociedad nacional y defenderse de sus embates, o bien, a beneficiarse con sus posibilidades.⁴¹⁰

Aufgrund der Schwierigkeit, Erwachsene zum Christentum zu bekehren, wurden schließlich in den neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts im Zuge einer neuen Strategie Kinder und Jugendliche zum Ziel der Missionarisierungsbemühungen.⁴¹¹

Oliveira Neves erklärt, dass sich die *MNTB* nicht für die Rechte der Kanamari einsetze, diesen „den Rücken zukehrt“.⁴¹² Dies betreffe auch Territorialansprüche der Kanamari, welche sie nicht unterstützen. Sie interpretierten die Tatsache, dass die Kanamari an ihrem Wohnort leben dürfen, als guten Willen der Großgrundbesitzer der dortigen Region. Dementsprechend sollten die Indianer als Gegenleistung für den Großgrundbesitzer arbeiten. Auf diese Weise untermauerten die Missionare regionale wirtschaftliche Machtverhältnisse und machten, so Oliveira Neves, die Kanamari zu Bittstellern der *Seringalistas*, der Grundbesitzer der Kautschukextraktion.⁴¹³

In der Kolonialzeit und danach im unabhängigen Brasilien war ein ausreichender finanzieller Unterhalt der katechisierenden katholischen Padres nicht gewährleistet, sodass diese im eigenen Interesse die Indianer und ihre Länder verwalteten und schon in der Kolonialzeit zu Herren von Ländereien und Menschen wurden.⁴¹⁴ Aus den katholischen Missionsinstitutionen gingen nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil Organisationen wie der *CIMI* und *OPAN* (*Operação Anchieta*) hervor, die es sich zur Aufgabe machten, die Indianer zu befähigen, ihre Rechte wahrnehmen zu können und ihre Kultur zu behaupten sowie die eigene Position in der Gesellschaft zu stärken.⁴¹⁵

2.2.4.6 Fruchtbarkeit, Empfängnis, Geburt

Die Entstehung eines Kindes erfolgt, gemäß der Theorie der Kanamari, indem Tamakore das Kind erschafft und die Sexualpartner der Frau durch wiederholten Geschlechtsakt und multiple Befruchtung das Kind „machen“.⁴¹⁶ Es wird ein Hauptvater anerkannt und auch mehrere Nebenväter (die anderen Sexualpartner), welche für die Entstehung des Kindes

⁴¹⁰ Ticio Escobar, zitiert nach OLIVEIRA NEVES, S. 113.

⁴¹¹ OLIVEIRA NEVES, S. 113.

⁴¹² Ebda., S. 115f.

⁴¹³ Ebda., S. 116. Ganz allgemein zur *MNTB*: ebda., S. 109–116.

⁴¹⁴ Ebda., S. 131.

⁴¹⁵ Zu katholischen Organisationen: Ebda., S. 118f, 123.

⁴¹⁶ CARVALHO (2002), S. 249.

„arbeiten“, d.h. *Caiçuma* trinken müssen, um stark zu werden.⁴¹⁷ Die Frau stellt in diesem Prozess das Behältnis für den Empfang des Samens dar.⁴¹⁸ Der Fötus ernährt sich mithilfe von *Caiçuma*, der über den Samen in den Leib der Frau gelangt.⁴¹⁹ Der Samen hilft, die Blutmenge des Fötus anwachsen zu lassen, was auch dem Fötus selbst zu Wachstum verhilft. Gleiches gilt anschließend auch für die Ernährung des Säuglings durch die Muttermilch.⁴²⁰ Sowohl *Caiçuma* als auch Wildfleisch sind für die gesunde Ernährung der Frau vonnöten und garantieren das Wachstum des Fötus und später des Babys sowie die Gesundheit der Frau.⁴²¹ Muttermilch und Samen sind analog zu denken, durch beide nimmt das Kind *Caiçuma* zu sich.⁴²² Im neunten Monat der Schwangerschaft unterbricht die Frau den Geschlechtsverkehr mit den Vätern – die Erzeugung des Kindes ist dann zunächst abgeschlossen.⁴²³

Die Schwangerschaft und die physiologischen Rhythmen der Frau implizieren eine Reihe von Restriktionen und geschlechtsspezifische Unterschiede bei der Aufgabenverteilung.⁴²⁴ Dass schwangere Frauen den Männern Pech bei der Jagd einbringen können, die deshalb vor der Jagd Geschlechtsverkehr vermeiden sollen, ist hierbei nur ein Beispiel für spezifische Verhaltensregeln.⁴²⁵

Im Allgemeinen werden Fruchtbarkeit und Unfruchtbarkeit mit der Frau in Verbindung gebracht. Wenn ein Paar keine Kinder bekommt, so wird die Verantwortung gewöhnlich der Frau zugeschoben. Nach einigen wenigen Jahren ohne Kinder kann ein Mann sich von seiner Frau trennen, um mit einer anderen Frau Kinder zu bekommen. Seine ehemalige Partnerin gilt nun als steril und leidet fortan unter Vorurteilen.⁴²⁶

Die Vergabe von Namen an die Kinder geschieht, indem die Namen von Alten an die Kinder weitergegeben werden. So leben die Alten nach ihrem Tod im Namen der Kinder weiter. Hierfür werden entsprechende Paten ausgesucht, welche aktiv am Leben des Kindes teilnehmen. Sie schneiden zum Beispiel die Nabelschnur durch, die anschließend zusammen mit der Plazenta unter dem Haus (unter der Hängematte) als ein zum Kind gehörendes Überbleibsel begraben wird.⁴²⁷

⁴¹⁷ CARVALHO (2002), S. 249f. Dazu und zum „Arbeiten“ und „Machen“ beim Prozess der Empfängnis und des Wachstums des Fötus auch: ebda., S. 248–251, und: LABIAK, S. 88.

⁴¹⁸ CARVALHO (2002), S. 249.

⁴¹⁹ Ebda., S. 250.

⁴²⁰ Ebda., S. 250.

⁴²¹ Ebda., S. 250.

⁴²² Ebda., S. 250.

⁴²³ Ebda., S. 249.

⁴²⁴ Ebda., S. 251–254.

⁴²⁵ Ebda., S. 253.

⁴²⁶ Ebda., S. 254f., zu Unfruchtbarkeit.

⁴²⁷ Ebda., S. 248–256, allgemein zum Komplex von Empfängnis und Geburt.

2.2.4.7 Künstlerische Traditionen

Bei den Kanamari umfasst das Kunsthandwerk Gebrauchsgüter wie Feuerwedel, Körbe, Siebe, Kiepen, Besen (Abb. 44), Keramik (Abb. 41) aber auch Spielzeug aus Holz, z.B. Tierskulpturen. Die Herstellung von Keramik findet jedoch immer seltener statt, weil vor allem Aluminiumtöpfe zum Kochen benutzt werden.⁴²⁸ Ich selbst konnte, mit Ausnahme eines Blasinstruments, welches beispielsweise bei der Jagd eine Rolle spielt, bei meinen beiden Aufenthalten keine Keramik vorfinden. **Weben** und **Flechten** sind Aktivitäten, die in unterschiedlicher Intensität ausgeführt werden. Bei den Kanamari im Dorf Flechal wird noch das Flechten von stabilen geschlossenen Körben als Auftragsarbeit ausgeführt, vor allem von Francisca Djiwaha, der Schwester des Häuptlings Edmilsson Pawana. Gewebtes sah ich bei meinen Aufenthalten nicht, sodass ich davon ausgehe, dass diese Technik sehr selten verwendet wird. Von begrenzter Haltbarkeit sind geflochtene Kiepen, genannt *Tom* (Abb. 43), die nur für den Moment des Gebrauchs hergestellt werden, vor allem aus den Blättern verschiedener Palmenarten. Benutzt werden sie für Lebensmittel, die vom Feld, oder für Früchte, die aus dem Wald geholt werden. Außerdem werden damit Wild, Fische und Brennholz transportiert.⁴²⁹

Auch **Armbänder** werden hergestellt, aus Garn, welches aus Baumwolle, aus der Palmenart *Astrocaryum vulgare* oder der Rinde des *Imbaúba*-Baumes (*Cecropia*) gewonnen wird. Auch recyceltes industrielles Garn, z.B. aus alten Hängematten, wird verwendet.

Bei den *Brincadeiras* bestehen Verkleidungen (Abb. 45, 56) aus besonderer Kleidung und z.T. auch aus Masken. Die **Masken** (Abb. 45–48) werden aus einer Kalebasse hergestellt. Von dieser wird eine Halbschale verwendet. Zunächst werden mit einem Haushaltsmesser Löcher für Augen und Mund in die Schale gebohrt. Dann werden Harzklumpen benutzt, um Haare und Bart anzukleben. Für die Haare verwendet man entweder Tierhaare oder Fasern der *Batauí-* (*Oenocarpus bataua*) oder *Açaí*-Palme. Auch für die Augenbrauen wird Harz benutzt. Die Zähne werden zum Beispiel aus dem Metall von Blechdosen gemacht.⁴³⁰

Körperbemalung erfolgt mit *Urucum* und *Jenipapo*, seltener mit einer Pflanze, deren Früchte (Abb. 51) eine violette Farbe auf der Haut hinterlassen (Abb. 49, 50). Der Name der Pflanze ist mir unbekannt, meine beiden Informanten kannten keine Bezeichnung in ihrer oder der portugiesischen Sprache.

Besen (Abb. 44) werden von beiderlei Geschlecht aus zusammengebundenen Lianenruten gearbeitet. Das so entstandene Lianenbündel erhält einen geflochtenen Abschluss, der eine

⁴²⁸ Maria Carvalho bestätigt in ihrer Monographie über die Kanamari diesen Eindruck: CARVALHO (2002), S. 196.

⁴²⁹ Zu den Kiepen aus Palmenblättern, genannt „tom“: LABIAK / OLIVEIRA NEVES, S. 33.

⁴³⁰ Araci Maria Labiak erwähnt auch Tierzähne, welche für die Masken dieser *Brincadeira*, der *Kereweno*, verwendet werden, um menschliche Zähne zu imitieren: LABIAK (2002), S. 91.

Öffnung bildet, auf die zuletzt ein Stiel aufgesetzt wird. Die Besen dienen sowohl dem eigenen Gebrauch als auch dem Handel.⁴³¹

Die hier genannten Beispiele für Kunsthandwerk konnte ich entweder selbst beobachten oder wurden mir gegenüber von Kanamari erwähnt. Araci Maria Labiak und Lino João de Oliveira Neves berichten auch noch von anderen Kunstformen oder -gegenständen, die ich an dieser Stelle der Vollständigkeit halber anführen möchte. Die beiden Autoren beschreiben zum Beispiel den Gebrauch von **Flöten** aus Bambus (Abb. 52, 53a + b), welcher jedoch nicht Bestandteil der Feste und Rituale ist. Neben den oben genannten Kiepen führen Labiak und Oliveira Neves auch noch andere geflochtene **Korbformen** an. So die *Torê*, welche sowohl von Frauen als auch Männern hergestellt werden können. Sie sind zum Transport, zum Lagern von Nahrungsmitteln oder anderen Objekten, sowie zum Verkauf an Weiße gedacht und werden aus Lianen hergestellt. Die *Torêkompomhaném* (Abb. 43 – „Torikom“) sind ebenfalls Körbe aus Lianen und besitzen meist Deckel, sind daher zum Verstauen von Objekten geeignet. Frauen und Männer stellen die Körbe her. Die *Badjô* genannten, aus dünnen Streifen von Palmenblättern geflochtenen fächerförmigen Wedel dienen dem Anfachen von Feuer und werden hauptsächlich von Frauen angefertigt. Sie können auch dreieckige Formen bekommen, werden in diesem Fall aber aus den langen Blättern der Palmen gemacht.

Die runden oder quadratischen und in verschiedenen Größen vorkommenden **Siebe** – *Djam'am*⁴³² – werden zum Durchsiehen von *Caiçuma* aus Maniok und *Pupunha* und für Säfte aus wildwachsenden Früchten benötigt. Die *Djam'am* werden von Frauen aus *Tarumã*-Zweigen⁴³³ (*vitex*) geflochten. Ebenfalls Flechtwerke bilden, Labiak und Oliveira Neves zufolge, die Dächer der im regionalen Stil erbauten Häuser der Kanamari. Hierbei werden unterschiedliche Flechtmuster und Materialien angewendet. Ich konnte bei meinen Aufenthalten bei den Kanamari jedoch keine geflochtenen Dachstrukturen feststellen. Vielmehr verwenden beispielsweise die Kanamari des Dorfes Flechal große Palmblattwedel in mehreren Lagen (Abb. 55).

Keramik wird aus einem weißen Ton hergestellt, vermischt mit Asche aus der Rinde des *Caripé*-Baumes⁴³⁴ (*licania*), um für eine bessere Bindung zu sorgen. Die *Morô*⁴³⁵ (Abb. 31 unten, 41) sind große oder mittlere Töpfe für die Zubereitung und Lagerung von *Caiçuma*. *Pokakom* sind Schüsseln, mit denen man *Caiçuma* oder andere Lebensmittel serviert. *Tsawâh* und *Tsawâhkom* sind große und kleine Teller, welche dem Essen dienen. Die Schalen

⁴³¹ LABIAK / OLIVEIRA NEVES, S. 34.

⁴³² Begriff aus der Kanamari-Sprache.

⁴³³ Begriff aus dem brasilianischen Portugiesisch.

⁴³⁴ Begriff aus dem brasilianischen Portugiesisch.

⁴³⁵ Dieser und die folgenden Begriffe für kunsthandwerkliche Gegenstände der Kanamari entstammen ihrer eigenen Sprache.

Tekom werden zum Zerreiben des gerösteten Tabaks verwendet. *Horê* (Abb. 42, 52) sind Hörner (portug. „buzina“), kleine Gefäße mit dünnem Hals, mit denen Töne erzeugt werden. Mit ihrer Hilfe wird die Ankunft von Besuch, Fischern und Jägern angekündigt. Es findet auch beim *Caiçuma*-Ritual Verwendung. Dabei wird das *Horê* von den Männern gespielt, während die Frauen den Gesang zum Darreichen des *Caiçuma* anstimmen.

Zum **Weben** wird *Tucum* (Wort des brasilianischen Portug. für Blätter von Palmen der Arten *Astrocaryum* und *Bactris*) und Baumwolle benutzt. Die Frauen stellen lockere, netzartig gewebte Hängematten her. Aus Baumwollgarn werden auch *Tipóias* (Wort aus dem bras. Port. für kleine Hängematten oder Tragnetz am Körper) gemacht, Netze zum Tragen von Kindern auf dem Rücken oder an den Hüften. Von alten gekauften Hängematten wird oft das Garn wiederverwendet, sowohl für neue Hängematten als auch für die Tragenetze für Kleinkinder.

Holzschnitzerei wird von Männern ausgeführt. Vor allem sind hier Kanus, Ruder / Paddel, Messerscheiden sowie verschiedenste Spielzeuge, die meistens von kleinen Jungen und Jugendlichen hergestellt werden, zu nennen. Die meisten Gegenstände aus Holz sind für den Eigengebrauch bestimmt, lediglich Spielzeug und Kanus werden auch verkauft.⁴³⁶

2.2.5 Eigene Beobachtungen bei den Kanamari

Die folgenden Beobachtungen stammen aus zwei Zeitabschnitten – August 2008 und März 2009.

Im August 2008 veranstaltete Walter Sass, Mitarbeiter der evangelisch-lutherischen Nichtregierungsorganisation *COMIN*, gemeinsam mit führenden regionalen Politikern der Deni und Kanamari und Mitarbeitern der katholischen Nichtregierungsorganisation *CIMI* eine Versammlung im Deni-Dorf Itauba. Politische Vertreter der zuständigen Gemeinde Itamarati waren ebenso vor Ort wie Angestellte der *FUNAI*, der brasilianischen Indianerbehörde beim Justizministerium. Auch die nationale Gesundheitsagentur *FUNASA* hatte Mitarbeiter geschickt. Walter Sass hatte mich auf seiner bereits einige Monate zuvor geplanten Reise mitgenommen, weil er wollte, dass ich die Deni und Kanamari kennenlernte und sie von meinem Forschungsvorhaben Kenntnis nähmen. Dabei könnte ich auch einen Workshop veranstalten. Diese erste Reise sollte mir dazu dienen, den Deni und Kanamari meine Forschung näher zu bringen und eine zweite Reise, die ich zu einem großen Teil unabhängig vornehmen sollte, vorzubereiten. Auf die dreitägige Versammlung im Deni-Dorf Itauba

⁴³⁶ Bezüglich des Kunsthandwerks berufe ich mich auf zwei Quellen. Labiak und Oliveira Neves beschränken sich auf die Beschreibung der von ihnen beobachteten Aktivitäten: LABIAK / OLIVEIRA NEVES, S. 32–38. Auch Maria Carvalho schreibt in ihrem Buch über kunsthandwerkliche Aktivitäten der Kanamari. Sie ist dabei vor allem an einem historischen Vergleich interessiert und zieht hierzu verschiedene Quellen hinzu: CARVALHO (2002), S. 196–200.

folgte ein einwöchiger Weiterbildungskurs im Kanamari-Dorf Flechal, an dem Indianer aus beiden in der Region beheimateten Ethnien teilnahmen.

Als wir vom Deni-Dorf Itauba, wo die Versammlung der Deni und Kanamari stattgefunden hatte, in Richtung des Kanamari-Dorfes Flechal unterwegs waren, wo der Weiterbildungskurs stattfinden sollte, holte ich ein Album mit Bildern meiner Familie und meiner Lebensgefährtin hervor. Schnell zog das Album auch die Blicke der Kanamari-Frauen auf sich, die mich darum baten, das Album in die Hand nehmen zu können. Eifrig kommentierten sie im Weiteren die Fotos meiner Schwester und meiner Lebensgefährtin in ihrer Sprache. Später sollte ich merken, dass die Kanamari, insbesondere die Frauen, großes Interesse an Fotos haben.

Die Kanamari beherrschen im Allgemeinen viele Gesänge und Tänze, die ritualgebunden oder unabhängig von Ritualen aufgeführt werden können. Es gibt ebenso speziell von Kindern ausgeführte Gesänge, die jedoch im Dorf Flechal nur wenige Kinder kennen. Am ersten Tag nach meiner Ankunft im August 2008 in Flechal begannen einige Kinder, unter ihnen Kotsaro Pedro, der Sohn von Pawana Edmilsson, dem führenden Politiker Flechals, in der Schule, wo ich untergebracht war, zu singen. Der junge Miguel Kanamari, der nicht aus dem Dorf Flechal stammt, kannte viele Gesänge für Kinder, also sang er gemeinsam mit den Kindern, die mich aufforderten, mit ihnen im Kreis am Gesang teilzunehmen. Ich gewann den Eindruck, dass die Kinder die Gesänge noch nicht oder nicht gut kannten.

In einem Gespräch am gleichen Tag erzählte mir Edmilsson etwas über Rituale und Masken, er würde später seinen Sohn bitten, mir zu zeigen, wie die Masken für die *Brincadeiras* hergestellt werden. Außerdem berichtete er mir von seinem Vorhaben, alte Rituale wiederzubeleben, die sein verstorbener Vater noch kannte. Offenbar erweckte ich den Eindruck eines Anthropologen, der sich für die Wiederbelebung von Ritualen und Masken einsetzt. Am folgenden Tag nach dem Abendessen tauchte im Dorf ein mit einer blauen Arbeitshose bekleideter Mann mit Maske und einer Mütze auf (Abb. 56). Man fragte ihn, wo er herkomme und ob er verheiratet sei. Leider war ich auf die Übersetzung durch einen jungen Mann der Kanamari angewiesen, der mir nicht alles erklären konnte. Es handelte sich um die *Brincadeira*, die sie *Kereweno* nennen, auf welche die Dorfbewohner bereits gewartet hatten. Nachgestellt wurde dabei die Ankunft eines Fremden, über den die Gemeinschaft versucht, etwas herauszufinden. Die Dorfbewohner lachten während der Vorstellung viel. Am selben Abend fand auf dem zentralen Platz des Dorfes eine *Roda* (portug.) statt, bei der Gesänge zu hören waren, wobei sich die Kanamari, Männer und Frauen, in einem Kreis an den Händen fassten.

Die Kanamari und Deni nahmen mich freundlich auf und waren gern bereit, mit mir bei meiner Forschung zusammenzuarbeiten. Mit Walter Sass hatte ich vereinbart, dass mein Aufenthalt vor Ort auch einen Nutzen für die Kanamari und Deni haben sollte, deren Lehrer sich zu diesem Zeitpunkt gemeinsam im Kanamari-Dorf Flechal aufhielten. Daher veranstaltete ich einen Workshop zu Holzschnitten. Zuvor hatte ich in Belo Horizonte an der Kunsthochschule der *UFMG* die Grundlagen dazu erlernt, um sie an die Indianer weitergeben zu können. Sowohl Kanamari als auch Deni fanden großen Gefallen an dem Workshop.

Walter Sass bat während einer Unterrichtseinheit darum, Zeichnungen zu Tieren anzufertigen, die bestimmte Ereignisse – positive oder negative – ankündigen (Abb. 57a + b). Dies war als Beitrag gedacht, traditionelle Überlieferungen und Vorstellungen, die z.T. auf Beobachtung basieren, künstlerisch zu dokumentieren.

Bei meinem zweiten Aufenthalt bei den Kanamari im März 2009 zeigte ich dann, wie man durch Ritzen auf mit Wachsstiften und blauer oder roter Tinte präpariertem Papier Bilder herstellt. Diese Technik wurde umgehend von den Kanamari ausprobiert und damit experimentiert. Der Häuptling Edmilsson hatte die Bewohner Flechals darum gebeten, sich für ein Ritual schön zu kleiden und entsprechende Materialien zu sammeln. Es war ihm wichtig, dass all dies fotografiert und dokumentiert wurde. Zu diesem Zweck stellten sich alle Frauen bereits vor Sonnenuntergang in ihrer besonders schönen Gesichtsbemalung und die unverheirateten Frauen zusätzlich mit ihrer besonderen Beinkleidung auf. Später am Abend wurden die *Brincadeiras* aufgeführt. Vor allem die Frauen wollten in den Pausen unbedingt die Fotos auf meiner Digitalkamera betrachten. Auch am Abreisetag wollten zahlreiche Personen, dass ich Fotos von ihnen mache, die sie sich anschließend sofort anschauten. Am Abend vor meiner Abreise fand wiederum eine *Brincadeira* statt. Davor erfüllte ich ihre Bitte, einen Teil meiner Tonaufnahmen für sie abzuspielen. Der Mediziner Woya Manoel gab mir zu verstehen, dass er es für sinnvoll halte, die Gesänge aufzunehmen.

Der Gesundheitsbeauftragte (*Agente de Saúde*) im Dorf Flechal, Djuri Antônio Kanamari, beteiligte sich nicht an den *Brincadeiras*, Tänzen und Gesängen der Kanamari. Da er Mitglied in einer evangelikalen Kirche ist, vermutete ich zunächst, dass ihm sein Glauben die Teilnahme verbiete. Walter Sass erklärte mir später, dass es seine eigene Entscheidung gewesen sei und dass er keineswegs für die Abschaffung der Traditionen sei. Auch seinen Kindern erlaubte er die Teilnahme an Gesängen und Tänzen und *Brincadeiras*. Jeden Abend versammelte er gegen Sonnenuntergang in seinem Haus einige Indianer und las mit Mikrofon und durch Lautsprecher verstärkt aus der portugiesischen Bibel. Das Rezitieren

fiel ihm merklich schwer, da er nur oberflächliche Lesefähigkeit in portugiesischer Sprache besitzt. Auch das Verständnis für die einzelnen Wörter schien ihm zu fehlen. Seine Zuhörer und vor allem Zuhörerinnen dürften die Worte noch weniger verstanden haben. Es wird dem *Agente de Saúde* viel weniger auf die Bedeutungen der Äußerungen als viel mehr auf die Ritualität und die vermutete Wirkung des christlichen Zeremoniells angekommen sein. Denn ebenso wie er den Medikamenten der Weißen besonders vertraut, setzt er vermutlich auf den evangelikalen Kultus, weil ihm sein „Heil“ und das seiner Familie wichtig ist. Die Hoffnung, durch Adaption und Assimilation von Traditionen und Bräuchen der Weißen von deren Wissen und vermeintlichem Reichtum zu profitieren, zeigte sich auch an der allmorgendlichen Musik, die in der Trockenzeit im August 2008 gegen Sonnenaufgang aus den Lautsprechern seines Hauses dröhnte und die für den lokalen Wahlkampf, also für die Wahlen zum Rathaus in Itamarati, gedacht war. Vielleicht hatte der *Agente* sogar Geld dafür bekommen oder aber lediglich einem Politiker das Versprechen einer milden Gabe abgenommen.

2.3 Deni

Im folgenden Abschnitt zu den Deni stütze ich mich hauptsächlich auf die von mir zusammengefassten Angaben des US-amerikanischen Anthropologen und Linguisten Gordon Koop, des brasilianischen Ökologen Juarez Pezzuti, des brasilianischen Anthropologen Rodrigo Chaves und des aus Deutschland stammenden Mitarbeiters der brasilianischen evangelisch-lutherischen Nichtregierungsorganisation *COMIN* Walter Sass.

2.3.1 Sprache und Geografie

Die Deni gehören zu den Völkern der Sprachfamilie Arawá, die auch noch die Yamamadi, Suruhawa, Paumali, Kulina, Banawá und die Yanawara umfasst. Die Deni bewohnen ein Reservat, das mit 15 000 km² so groß wie das Bundesland Schleswig-Holstein ist. Darin leben heute etwa 900 Indianer, 400 am Fluss Xeruã, Gemeinde Itamarati, und etwa 460 am Fluss Cuniuá, Gemeinde Tapauá. Während zu früheren Zeiten, vor dem Kontakt mit den Weißen, die Siedlungen im Wald lagen, werden sie heute an den Flüssen gebaut. Die Dörfer Itaúba und Morada Nova der Deni des Xeruã liegen an Bächen, welche Zuflüsse des Xeruã bilden und mit ihren Fischbeständen das ganze Jahr über als Hauptnahrungsquelle dienen. Das Dorf Boiador hingegen liegt direkt am Xeruã. Die Deni-Siedlungen des Cuniuá liegen sämtlich am Ufer des Flusses.⁴³⁷

2.3.2 Kurze Geschichte des Reservates

Die Entstehung des Reservates zog sich über einen Zeitraum von etwa siebzig Jahren hin. Die ersten Versuche des Staates, die Landfrage der Deni und anderer indigener Gebiete im Raum Juruá-Purus zu lösen, nahmen ihren Ausgang in den dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts. Man wollte zunächst herausfinden, welche Gebiete von den Indianern bewohnt wurden. Daraufhin folgten Expeditionen des *SPI* in den 1940er Jahren. Trotz aussagekräftiger Ergebnisse wurden aber letztendlich keine Vorschläge für eine Regelung vorgelegt.

Danach unternahm man erst 1985 einen erneuten Versuch, durch Erhebung von Daten über die tatsächlich bewohnten Gebiete der Deni, die Grenzen eines zukünftigen Reservates festzulegen. Daraus ging jedoch lediglich ein beschreibendes Papier über die Größe des Gebietes und die Anzahl seiner nicht-indigenen Bewohner und der Deni hervor.

⁴³⁷ Zur geografischen Lage der Dörfer: Juarez PEZZUTI / Rodrigo Pádua CHAVES (2009); Etnografia e manejo de recursos naturais pelos índios Deni, Amazonas, Brasil, in: *Acta Amazônica* Vol. 39, Nr. 1, Manaus, S. 124f. Im Internet unter: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0044-59672009000100013&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>, gesehen am 11.06.2016. Der Aufsatz wurde zehn Jahre nach der Feldforschung der Autoren veröffentlicht, die meisten Informationen zu den Dörfern decken sich mit den Angaben von Walter Sass und meinen eigenen Beobachtungen.

1992 ließ die *FUNAI* die Deni befragen, ob die 1985 erhobenen Daten von ihnen akzeptiert wurden. Dabei stellte sich heraus, dass das beschriebene Territorium nicht alle traditionell von ihrem Volk bewohnten Gebiete umfasste.

Erst 1998 wurden dann tatsächlich die zukünftigen, noch heute gültigen Reservatsgrenzen während einer fast hunderttägigen Feldforschung bestimmt. Selbst wenn es aufgrund der verschiedenen in den Prozess der Demarkation involvierten Instanzen noch bis 2004 dauern sollte, bis auch der Präsident Brasiliens die Dokumente für die Gründung des Reservates ratifizieren konnte, so war doch diese letzte Etappe ein entscheidender Schritt hin zu einer stabilen Rechtssituation für die Deni.⁴³⁸

2.3.3 Kurze Geschichte des Kontakts

Der Kontakt mit der neobrasilianischen Bevölkerung entwickelte sich in größerem Maßstab zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Vor allem durch die voranschreitende Kautschukgewinnung wurden die Deni zurückgedrängt. Das Zusammentreffen mit den Neuankömmlingen war meist von fehlendem Respekt seitens der neobrasilianischen Bevölkerung geprägt. So schrieb Häuptling Saravi Deni aus dem Dorf Morada Nova: „In der Gummizapferzeit wurden wir wie Tiere behandelt“.⁴³⁹ Trotz schwieriger Beziehungen zu den Neusiedlern beteiligten sich die Deni fortan auch selbst an der Gewinnung des Kautschuks. Da vor allem die Männer diese Tätigkeiten übernahmen, kamen sie mit der portugiesischen Sprache in Berührung, und daher sind es auch hier in der Mehrzahl bis heute hauptsächlich Männer, die portugiesisch sprechen können.⁴⁴⁰

Laut Informationen der Deni intensivierte sich der Kontakt mit den Weißen in den 1940er Jahren noch. Bis in die fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts waren vor allem Felle das Haupthandels- und Tauschmittel. In diesem Zeitraum waren sie bereits in die Extraktion von Kautschuk einbezogen. Danach kamen auch noch *Copaíba*-Öl (*Copaifera*), welches medizinische Eigenschaften besitzt, sowie Hölzer und Edelhölzer dazu. Der zweite Kautschukboom war in den vierziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts durch den zweiten Weltkrieg ausgelöst worden. Er hatte den Zuzug Tausender Brasilianer und den Rückgang der Deni-Bevölkerung zur Folge.⁴⁴¹ Auch viele Deni beteiligten sich an der Arbeit des Kautschukzapfens und begaben sich damit in eine Position der Unfreiheit, die von prekären Umständen begleitet war, wie Saravi Deni andeutete. Während die Abhängigkeit gegenüber den *Patrões* heute nicht mehr existiert, bilden sich durch das Verhältnis der India-

⁴³⁸ Zur Entstehungsgeschichte des Deni-Reservats: PEZZUTI / CHAVES, S. 123f.

⁴³⁹ Saravi Deni in einem unveröffentlichten Bericht von seiner Reise nach Deutschland und in das Elsass, Winter 2009/2010, zitiert nach Walter Sass in einem Rundbrief an die Unterstützer der Projekte der Deni und Kanamari am Fluss Xeruã. Übersetzung aus dem Portugiesischen von Walter Sass.

⁴⁴⁰ SASS (2004b), S. 5.

⁴⁴¹ PEZZUTI / CHAVES, S. 126.

ner zu den *Regatões* neue Abhängigkeiten und es kommt immer wieder zur Verschuldung. Ein *Regatão* befährt in regelmäßigen Abständen den Xeruã, um den Dení Maniokmehl abzukaufen und ihnen Dinge des täglichen Gebrauchs zu verkaufen. Neben dem Maniokmehl verkaufen die Deni bei dieser Gelegenheit aber auch Kunsthandwerk.

2.3.4 Umwelt, Landwirtschaft, Ernährung und medizinische Pflanzen

Zum Zeitpunkt der Recherchen der Autoren Pezzuti und Chaves war der illegale Fischfang ein großes Problem, dessen die Deni nicht Herr wurden. Zudem beklagten sie auch, keine Hilfe von der *FUNAI* oder der *IBAMA*⁴⁴² in dieser Hinsicht zu erhalten. Der illegale Holzabbau ist ebenso ein Problem. Er geht meist von den Städten Itamarati und Carauari aus. Aber auch Manaus mit seinen Holzunternehmen ist ein zentraler Ausgangspunkt des Raubbaus am Wald auf dem traditionellen Gebiet der Deni.⁴⁴³

Die wichtigste Nahrungsquelle der Deni ist Fisch. Dies führte zu einer großen Vielfalt an Fangmethoden. Im Gegensatz zu dem von den Deni beiderlei Geschlechts und aller Altersschichten ausgeführten Fischfang ist die Jagd eindeutig männliche Domäne. Dabei steigt die Schwierigkeit, jagdbare Säugetiere anzutreffen mit der Dauer des Verbleibs in einer bestimmten Siedlung. Umgekehrt bedeutet dies, dass der Jagderfolg zunimmt, wenn in der Umgebung neu gegründeter Siedlungen gejagt wird.⁴⁴⁴

Landwirtschaft ist wie der Fischfang eine Aufgabe für beide Geschlechter, wobei das Anlegen der Felder hauptsächlich den Männern und das Ernten den Frauen zukommt.⁴⁴⁵ Die Felder werden traditionell während eines Zeitraums von drei Jahren bewirtschaftet. Nach Aufgabe der Dörfer können alte Felder aber weiter eingeerntet werden. Die Früchte der vorhandenen Baumsorten bilden die Nahrungsgrundlage vieler Spezies, weshalb dort auch eine größere Zahl jagdbarer Tiere anzutreffen sind. Manche Deni machen deshalb teilweise über mehrere Wochen Ausflüge zu alten Plätzen. Daran können dutzende Personen beteiligt sein.⁴⁴⁶

Der Wald dient ebenso wie das Feld als Nahrungsquelle. Dort werden unter anderem *Açaí*, *Patauá* und *Pupunha* gesammelt, auch Honig und Larven gehören zu den Nahrungsmitteln, die im Wald gesucht werden.⁴⁴⁷ Dort finden die Deni auch zahlreiche Pflanzen für den medizinischen Gebrauch oder mit stimulierender Wirkung. Die Kenntnis über deren Gebrauch liegt vor allem bei den Schamanen, aber jeder beliebige Deni kann theoretisch auch

⁴⁴² *IBAMA = Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis*, Behörde des Umweltministeriums, die unter anderem Umweltverbrechen verfolgt.

⁴⁴³ PEZZUTI / CHAVES, S. 126.

⁴⁴⁴ Zu Fischfang und Jagd: ebda., S. 126–131.

⁴⁴⁵ Ebda., S. 132.

⁴⁴⁶ Ebda., S. 133.

⁴⁴⁷ Ebda., S. 134.

über dieses Wissen verfügen. Erwähnt werden sollen hier drei Pflanzen. *Curarea tecunarium*: Die Inhaltsstoffe sind zum einen Bestandteil des Pfeilgifts Curare und dienen den Deni zum anderen auch zur Empfängnisverhütung. Dadurch können sie eine systematische Geburtenkontrolle ausüben.⁴⁴⁸ *Tabak und Pupuí* als Bestandteile des *Siná*: Der Gebrauch von *Siná* (Deni-Wort), einem pulverförmigen Schnupftabak, das in verschiedenen Formen eingenommen oder inhaliert werden kann, ist bei den Deni sehr üblich (Abb. 58a + b). Es besteht aus pulverisierten Tabakblättern und der Asche der Rinde des *Pupuí*-Baumes (bras. Portug., lat.: *Theobroma*), die eine stimulierende Substanz enthält. Früher atmete man das *Siná* vor der Jagd ein, um mehr Erfolg zu haben.⁴⁴⁹

2.3.5 Kultur – politische Führung, Schamanismus und Kunst

2.3.5.1 *Tuxaua* und Schamane

Bestimmte Personen besitzen bei den Deni ein besonderes Ansehen. Traditionell nehmen die *Tuxaua* (bras. Portug.) – *Patarahú* (Deni) – und die Schamanen – *Zupinehé* (Deni) – eine gehobene Stellung ein. Früher hatten beide mehrere Frauen. Die *Patarahú* waren eher als Chef einer durch ihre Abstammung definierte Großfamilie denn als Stammesoberhäupter zu begreifen. Erst heute, durch den Einfluss der *FUNAI* und der verschiedenen missionarischen Akteure in der Region, sind die *Patarahú* gleichzusetzen mit dem portugiesischen Wort, „tuxaua“. Dadurch kommt dem *Patarahú* die bedeutendere Rolle eines führenden Politikers zu. Ältere Männer werden als *Imabuté* – Geschichtenerzähler – bezeichnet. Entscheidungen werden nicht einseitig durch den *Tuxaua* getragen, sondern in Debatten kurz vor dem Morgengrauen aus den Hängematten heraus erörtert. Einem solchen Diskurs wohnte ich selbst bei, als es um die anstehenden Tagesaufgaben im Dorf Itauba ging (siehe Kapitel 2.3.6, S. 123). Wie auch der *Tuxaua* selbst, müssen die Männer, die an diesen Debatten teilnehmen, Kinder besitzen, die bereits laufen können. Der *Tuxaua* muss über eine Fähigkeit des Leitens verfügen. Von Vorteil ist es auch, wenn bereits sein Vater *Tuxaua* war.⁴⁵⁰ Der *Tuxaua* des Dorfes Morada Nova, Saravi Deni, kandidierte 2008 in der Kleinstadt Itamarati (zu deren politischer Verwaltungseinheit die Dörfer am Fluss Xeruã gehören) für das Stadtparlament. Sein Ansehen bei den Bewohnern seines Dorfes wollte er nutzen, um in der Lokalpolitik mehr Mitbestimmung erreichen zu können. Der Schamanismus bei den Deni geht immer mehr zurück. Ursprünglich war Schamane eine Aufgabe, die man ab einem Alter von drei Jahren innehat. In ihren Körpern haben die

⁴⁴⁸ Zu *Curarea tecunarium* als Kontrazeptivum: PEZZUTI / CHAVES, S. 134f. Weiterhin: Ghilleen PRANCE (1986); *Etnobotânica de algumas tribos amazônicas*, in: Berta G. RIBEIRO (Hg.); *Etnobiologia* (=Suma Etnológica Brasileira, Vol. 1), Petrópolis, S. 124.

⁴⁴⁹ PEZZUTI / CHAVES, S. 134.

⁴⁵⁰ Zum *Tuxaua*: ebda., S. 124. Und: KOOP, S. 33–38.

Schamanen eine Substanz, genannt *Katuhe* (Deni), eine Art hartes Wachs, das man Bienen- nestern aus dem Wald entnimmt. Durch Kauen dieses Wachses, das über einen Zeitraum von ca. zwei Wochen zu Übelkeit und Erbrechen führt, erhält der Schamane Visionen. Sein exklusiver Zugang zu der Welt der Geister unterscheidet den Schamanen ebenfalls von den anderen Männern. Den Deni zufolge befähige ihn dies, die Ursachen für Krankheit und Tod zu erkennen und Gegenmaßnahmen zu ergreifen, ähnlich wie bei den Kanamari.

Der Schamane war auch derjenige, der Feste einberufen konnte. Traditionell war er ein guter Sänger – *Hiridé* (Deni) – und ist es auch heute noch, selbst wenn mittlerweile auch Nicht-Schamanen ihre Gesänge haben.⁴⁵¹

2.3.5.2 Kunsthandwerk

Zum Kunsthandwerk bei den Deni zählen Armbänder, Ringe, Halsketten, Reibebretter (um Pfeffer herzustellen), Löffel aus Brasilholz, Hängematten, Ohrringe und außerdem noch Tierskulpturen aus Brasilholz. Weitere Materialien sind Kokos, Samen der *Tucum*-Palme (für Ringe), Affenzähne (Halskette, Armband) sowie Affen-, Papageien- und Ararakno- chen. Vor allem für den eigenen Gebrauch werden Pfeil und Bogen, Keramik, Feuerwedel (Abb. 127), Siebe (Abb. 129), Besen (Abb. 54), Körbe (Abb. 128) und Kiepen gefertigt.

2.3.6 Eigene Beobachtungen bei den Deni

Mein zweiter Aufenthalt bei den Deni im Dorf Itauba im März 2009 wurde durch eine Episode eingeleitet, die ich – entsprechend des von Mark Münzel bei den Kamayurá erlebten Konflikts⁴⁵² – „Inszenierung“ nennen möchte. Ich gelangte gemeinsam mit meinem Begleiter Régio – der kein Deni ist, aber mit einer Deni-Frau verheiratet ist und im Deni-Dorf Morada Nova wohnt – zum „Hafen“, einer kleinen Bucht in unmittelbarer Nähe des Dorfes. Dort ankerte ein Boot, ein sogenannter *Regatão*, dessen Besitzer die Bewohner des Xeruã mit Küchenutensilien und anderen nützlichen oder unnützen Dingen des Alltags versorgte und den Indianern Maniokmehl sowie Besen abkaufte. Kaum angekommen, gesellte sich Alfredo Mativi, der Schamane des Dorfes in seinem Kanu zu uns. Als er Régio erblickte, setzte er eine ernste Miene auf und äußerte mir gegenüber, dass dieser auf keinen Fall dableiben könne und ich ihn mir keineswegs als Begleiter hätte aussuchen dürfen. Er sei schließlich kein Deni,⁴⁵³ ich hätte mir einen Deni aussuchen sollen. Nochmals betonte er, dass Régio und ich daher nicht ins Dorf gelassen würden. So schnell wie er kam, hatte er die Bühne wieder verlassen. Er wolle nun mit seinem Kanu jemanden suchen, der schon

⁴⁵¹ Zum Schamanismus PEZZUTI / CHAVES, S. 125, und Koop, S. 38–41.

⁴⁵² Siehe hierzu: Kapitel 1.4 dieser Arbeit, insbesondere der Abschnitt zum Thema „Inszenierung“, S 29.

⁴⁵³ Régio gehört zu den neobrasilianischen Flussanrainern, die nach der Reservatsgründung vertrieben wurden. Régio hatte man erlaubt zu bleiben, da er mit einer Deni-Frau verheiratet ist.

seit Stunden wieder zurück im Dorf hätte sein sollen. Régio erklärte mir, dass Alfredo ihn vor einiger Zeit beschuldigt hätte, mit einer seiner Töchter ein Verhältnis gehabt zu haben. Vielleicht sei dies ein Grund für die Ablehnung. Vielleicht wäre auch Neid im Spiel, da ich Régio den neuen Außenbord-Motor des Kanus als Bezahlung versprochen hatte. Alfredo war verschwunden. Gemeinsam mit dem kurz danach aufgetauchten *Tuxaua* des Dorfes fuhren wir mit dem Kanu, um ihn zu suchen. Die Verständigung durch eine Art singenden Ruf sollte über Flussarme und Seen hinweg den verschwundenen Alfredo zu uns führen. Da keine Antwort erfolgte und ein starker Regenguss bevorstand, begaben wir uns auf den Rückweg zum „Hafen“. Dort wartete bereits ein ungeduldiger aber heiterer Alfredo auf uns und rief uns zu: „vamos embora!“ – „lass uns losfahren!“. Ob ich die mir zugestandene Rolle gut spielte oder nicht, weiß ich bis heute nicht. In jedem Falle erwartete Alfredo Mativi, dass auch ich mich in eine Position begeben möge. Die Inszenierung war Teil einer Begrüßung, durch die ich meinen Platz im Rollenspiel einnehmen sollte.

Nach einer Übernachtung im Dorf Itaubá fuhr ich zunächst weiter zu den Kanamari. Nach dem Aufenthalt dort gelangte ich wieder nach Itaubá zurück, wo ich auch den Deni die Wachsstift-Tinte-Technik zeigte, die bei ihnen großes Interesse hervorrief. Die Beteiligung am ersten Tag war so rege, dass am nächsten Morgen, noch vor Sonnenaufgang, gegen fünf Uhr dreißig, im Nachbarhaus ein Mann laut zu sprechen begann. Mit seinem Singsang weckte er die restlichen Bewohner des Dorfes, die bis dahin noch schliefen. Er erzählte ihnen, dass an diesem Tag die Frauen zum Zeichnen ins Gemeinschaftshaus kommen und die Männer sich um Fisch und Wild kümmern sollten, damit sie alle am Nachmittag zu Essen hätten. Er verkündete die Tagesaufgaben, unterstrich die Bedeutung der Teilnahme an meinen Workshops, betonte aber im Gegenzug auch die Wichtigkeit der anstehenden Aufgaben.

An zwei Tagen konnte ich abends Gesänge aufnehmen, welche zum Teil vom Geschrei der Kinder übertönt wurden. Diese zeigten mehr Interesse für meinen Fotoapparat als für die eigenen Gesänge. Neben den Aufnahmen der Musik konnte ich auch den Schamanen Alfredo zum Erzählen einer Mythe gewinnen. Zunächst lehnte er mit der Begründung ab, dass ihm ein Missionar erzählt habe, er solle niemandem mehr eine Mythe erzählen, es sei denn, er bekomme viel Geld dafür. Nach einer längeren Verhandlung willigte er schließlich ein, mir eine Geschichte zu erzählen. Am nächsten Tag, vor meiner Abreise, bat ich nun Alfredo, die Mythe vorzutragen, damit ich sie aufnehmen könne. Zunächst sprach er daraufhin mit dem *Tuxaua*, und als er wiederkam, wollte er noch nicht beginnen. Ich hatte den Eindruck, er hatte es sich anders überlegt. Da ich abreisen wollte, gab ich ihm gegenüber zu verstehen, dass ich bald fahren müsse und ich die Mythe auch im nächsten Dorf aufneh-

men könne. Darauf entgegnete mir Alfredo Mativi mit großer Ruhe: „Immer mit der Ruhe, Boiador [das nächste Dorf] ist doch gleich dort hinten“. Auf diese Weise unterstrich er seine Position mir und den anderen Deni gegenüber, die im Gemeinschaftshaus saßen. Unvermittelt begann er, die Geschichte zu erzählen. Er sprach Deni, sodass ich kein Wort verstand. Natürlich klang es besser, als wenn er es auf Portugiesisch erzählt hätte. Immer wieder verfiel er in eine Art Singsang, zog bestimmte Wörter besonders lang. Währenddessen nickten einige der Zuhörer an verschiedenen Stellen der Erzählung verständnisvoll oder sagten ebenfalls einige Worte. Zaghaft fragte ich, ob er mir noch eine Übersetzung liefern könnte, woraufhin er Régio, meinen zweisprachigen Begleiter, als Übersetzer vorschlug, er selbst würde mir dabei nicht helfen. Alfredo Mativi hatte seinen Teil bereits erfüllt, er erwartete nun von mir, dass ich später, nach meiner Doktorarbeit, wieder zurückkäme und vor Ort eine Gegenleistung erbrächte.

Im Dorf Morada Nova, dem letzten Deni-Dorf meiner Reise, kam ich mithilfe einer zuvor in Itauba angelegten Farbübersicht mit den Übersetzungen der Farben in der Sprache der Deni durch Vergleiche zu der Überzeugung, dass die Farben Grün und Gelb von den Deni sprachlich nicht klar voneinander getrennt werden. Hierzu müssten jedoch eingehendere Untersuchungen durchgeführt werden.⁴⁵⁴

Die schwierige Ernährungssituation hatte einen wichtigen Anteil an der weniger intensiven Teilnahme an den Workshops, sowohl in Morada Nova, als auch in den anderen Dörfern der Deni. Im März war noch Regenzeit, während derer weniger Fische und noch weniger Wild gefangen wird. Dies führt dazu, dass die Deni mehr Zeit in diese Aktivitäten investieren mussten, und sich weniger den Workshops widmen konnten. Lediglich der Holzschnitt-Workshop traf auf größeres Interesse, sowohl bei denen, die im August 2008 bereits im Kanamari-Dorf Flechal daran teilgenommen hatten, als auch bei einigen anderen Deni, welche die Technik noch nicht kannten.

Am nachhaltigsten weckte die Wachsstift-Tinte-Technik Interesse, weil sie sehr einfach durchzuführen ist und weniger Mittel bedarf. Lediglich die Beschaffung der Tinte ist ein

⁴⁵⁴ Die von mir beschriebene Verschmelzung von Grün und Gelb verweist auf einen in der ethnologischen und sprachwissenschaftlichen Literatur häufig untersuchten Zusammenhang zwischen Farben und den diese bezeichnenden Wörtern. Als Beispiel sei hier ein Aufsatz von Alexandre Surrallés genannt. Dort wird das Problem der Erforschung von Farbtermini in amazonasindianischen Sprachen erörtert. Es heißt dort, dass die Farbwörter der Candoshi (bei denen der Autor geforscht hat, im peruanischen Amazonasgebiet) eher den Geruchsbezeichnungen in europäischen Sprachen entsprechen, d.h. meist zu bestimmten Objekten oder Situationen gehören und keine absoluten, genau definierten Gerüche benennen. Das könnte erklären, warum indigene Farbbezeichnungen oft so ungenau erscheinen, obwohl die Amazonasindianer natürlich sehr genau Farben in vielfachen Schattierungen unterscheiden. Alexandre SURRALLÉS (2015); *Cuando no hay colores en sentido absoluto. Afectividad y saturación del color en los candoshi*, in: Manuel GUTIÉRREZ ESTÉVEZ / Alexandre SURRALLÉS (Hg.); *Retóricas de los sentimientos. Etnografías amerindias*, Madrid / Frankfurt am Main, S. 103–123.

begrenzender Faktor. Papier und Wachsstifte erhalten die Indianer hingegen häufig von der für die Mittel der Indianerschulen verantwortlichen Gemeinde Itamarati.

Häufig bekamen die „Zeichenstunden“ Konkurrenz durch die zahlreich veranschlagten Fußballspiele. Fußball spielt bei allen Indianergemeinschaften, die ich kennen gelernt habe, eine wichtige Rolle. Vor allem aber bei den Deni finden wenigstens einmal am Tag Spiele statt. Manchmal kommen auch die Männer eines anderen Dorfes zu Besuch, um zu spielen. Bei solchen Gelegenheiten werden auch richtige Mannschaftstrikots verwendet. Von ihren Häusern aus schauen die Dorfbewohner zu und feuern die Spieler wie von einer Tribüne immer wieder an. Im Dorf Itauba spielten nacheinander Männer, Frauen, junge Mädchen und kleine Jungs gegeneinander Fußball, es handelt sich also offenbar um eine Aktivität, die von beiderlei Geschlecht und von verschiedenen Altersklassen praktiziert wird.

2.4 Maxakali

Im Folgenden stütze ich mich hauptsächlich auf die von mir zusammengefassten Angaben des aus Deutschland stammenden Forschers Curt Nimuendajú (Unckel), der brasilianischen Anthropologen Marcos Magalhães Rubinger, Myriam Martins Alvares, der brasilianischen Archäologin und Anthropologin Ana Paula Loures de Oliveira, der brasilianischen Erziehungswissenschaftlerin Marcilene da Silva, der brasilianischen Literaturwissenschaftlerin Maria Inês de Almeida, des brasilianischen Sprachwissenschaftlers Charles Bicalho sowie der Maxakali im Buch *Hitupmã'ax. Curar*.

2.4.1 Allgemeines

2.4.1.1 Sprache

Die Sprache der Maxakali gehört zum Sprachzweig Macro-Jê. Sie stellt gleichsam das einzige „überlebende Mitglied“ der gleichnamigen Sprachfamilie Maxakali dar. Unter den im Bundesstaat Minas Gerais beheimateten Indigenen heben sich die Maxakali dadurch von den übrigen Völkern ab, dass ihre Sprache, ungeachtet der geringen Sprecherzahl von unter 1500 Individuen, nicht gefährdet scheint. Dies förderte schließlich zum einen ihre Anerkennung als Ethnie und gewährleistet zum anderen bis heute ihren relativ starken Zusammenhalt trotz aller zentrifugalen Kräfte. Zahlreiche Maßnahmen zum Erhalt der Sprache werden ergriffen. So wird die Forschung zur Sprache der Maxakali seit 2009 auch seitens der UNESCO im Rahmen des Erhalts des immateriellen Weltkulturerbes gefördert.

2.4.1.2 Geschichte des Kontakts

Woher der Name Maxakali rührt, ist ungewiss. Curt Nimuendajú schrieb 1939, dass er den Ursprung der Bezeichnung nicht kenne und dass sich die Maxakali selbst den Namen „Monacó bm“, was heiße, „die (nach Hause) zurückgekehrten“, gegeben hätten.⁴⁵⁵

Einst bewohnten die Maxakali, oder *Tikmũ'ün*, wie sie sich heute selbst bezeichnen, Gebiete auf dem Territorium der heutigen Bundesstaaten Minas Gerais, Espírito Santo und Bahia. Marcos Magalhães Rubinger gibt in seinem Aufsatz *O Desaparecimento das Tribos Indígenas em Minas Gerais e a Sobrevivência dos Índios Maxakali* eine Zusammenfassung verschiedener Stationen des Volkes:

Heute ist die Maxakali-Gesellschaft vollkommen sesshaft, und es ist ihr unmöglich, sich zu bewegen, nicht nur wegen ihrer landwirtschaftlichen Aktivität, sondern auch aufgrund der Besiedlung der angrenzenden Region durch die neobrazilianische Gesellschaft. Im Gegensatz dazu, zahlreichen Chronisten und Ethnologen zufolge, kann eine große Mobilität der Maxakali-Gesellschaft während der Zeit der Kolonisierung konstatiert werden. 1734 wurden sie von den bandeiras in der Region des

⁴⁵⁵ Curt NIMUENDAJÚ (1958); Índios Machacará, in: in: *Revista de Antropologia* Vol. 6, Nr.1, São Paulo, S. 53. Ursprünglich handelte es sich bei diesem Text um einen 1939 für den *SPI* geschriebenen Bericht, welcher 1958 in der *Revista de Antropologia*, meines Wissens zum ersten Mal, veröffentlicht wurde. Hinter dem Bericht steckte die Absicht, den *SPI* um Unterstützung für die Maxakali zu bitten.

Mucurí, São Mateus und Rio Doce angetroffen; 1786 tauchten sie in Pôrto Alegre, an der Mündung des Mucurí, auf; 1798 hielten sie sich gemeinsam mit ihren Sprachverwandten, den Macuní in der Nähe von Caravelas in Bahia auf; 1801 zogen sie sich erneut ins Hinterland zurück, tauchten in To-coiós am unteren Jequitinhonha auf, wo sie bis 1804 blieben; danach wurden sie flussaufwärts zum damaligen Militärposten São Miguel umgesiedelt, durch den Kommandanten Julião Fernandes Leão, der zu jener Zeit den Krieg gegen die Botocudos am Jequitinhonha weiter führte; aufgrund der Verfolgung ihrer Frauen zogen sie sich flussabwärts zurück, zuerst zur Ilha do Pão, wo sie 1817 von Saint-Hilaire besucht wurden, und anschließend noch weiter, zur Mündung des Ribeirão Prates, wo Pohl sie im darauffolgenden Jahr traf; von diesen Maxakali scheint ein Teil im Hinterland geblieben zu sein, denn 1816 traf der Prinz von Neuwied auf ein kleines Dorf von ihnen, am Unterlauf des Rio Jucurucú [...]; danach waren sie im aldeamento am Jequitinhonha, im Ort namens Vila Guaraní (Farrancho), bis zum Ende des vergangenen Jahrhunderts; der immer unerträglicher werdenden Bedrohung geschuldet, welche nur eine stetig wachsende Zahl fremder Neobrasilianer im Ort mit sich brachte, mussten sie sich nach Osten zurückziehen, zum Ribeirão Rubim [...], dem heutigen Vila União; 1917 wurde dieses Land besetzt und 1921 wurden sie von dort vertrieben, worauf sie schließlich aufbrachen, die Quellregion des Itanhaém [...] zu bewohnen.⁴⁵⁶

In einer Zeitspanne, die fast dreihundert Jahre umfasst, wird deutlich, wie häufig die Maxakali gezwungen waren, aufgrund äußerer Umstände von einem Ort zum anderen zu ziehen. Durch seine Unterschrift, die Dom João VI. im Jahre 1808 unter ein königliches Dekret setzte, erklärte er einen offensiven Krieg gegen die Indianer der Kapitanie Minas Gerais, die unter der generischen Bezeichnung „Botocudos“ zusammengefasst wurden.⁴⁵⁷

João begründet seine Entscheidung mit der fehlenden Einsicht der Indianer, die sich nicht zivilisieren und befrieden ließen. Im Vordergrund stand dabei naturgemäß der Schutz des Grundbesitzes und der Eigentümer, welche der Königskrone ihr Einkommen sicherten.⁴⁵⁸

Um die Pläne umsetzen zu können, gründete die Regierung die *Junta der Zivilisierung und Katechese der Índios* („Junta de Civilização e Catequese dos índios“), eine Armeeeinheit zum Schutz der von den Indianern beanspruchten Gebiete. Die betroffene Region war das Gebiet des Rio Doce, wo große Konflikte zwischen indigenen Völkern und Großgrundbesitzern auftraten.⁴⁵⁹ Erst der Kaiser Dom Pedro II. verabschiedete 1831 mit Hilfe des Parlaments die Rücknahme der Gesetze und ordnete im gleichen Atemzug eine Untersuchung der Missbrauchsfälle an. Ein generelles Gesetz, das für das gesamte Territorium Brasiliens Gültigkeit haben sollte, besagte 1845 die Pflicht zur Katechese der Indianer. Ab der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wurde militärische Repression durch Disziplinarmaßnahmen ersetzt. Dies waren beispielsweise Begrenzung des Bewegungsspielraums und intensive „Appelle [...] zur Anerkennung der Vorteile des zivilisierten Lebens und der Liebe zum Besitz.“⁴⁶⁰ 1832 wurde in Minas Gerais ein Dekret zur Gründung einer Schule für die indigene Jugend erlassen, hieraus einige Auszüge:

⁴⁵⁶ Marcos Magalhães RUBINGER (1963); O Desaparecimento das Tribos Indígenas em Minas Gerais e a Sobrevivência dos Índios Maxakali, in: *Revista do Museu Paulista* Vol. XIV, São Paulo, S. 248f. Rubinger bedient sich der Daten des oben genannten Berichts von Curt Nimuendajú an den *SPI*, 1939, siehe: NIMUENDAJÚ, S. 53–61.

⁴⁵⁷ RUBINGER, S. 239. Rubinger zitiert aus einer Schrift des Generaldirektors der Indianer von Minas Gerais, Teophilo Ottoni, in der letzterer die Maxakali zur „Nation der Botocudos“ zählt.

⁴⁵⁸ SILVA (2003), S. 122f.

⁴⁵⁹ Ebda., S. 123.

⁴⁶⁰ Ebda., S. 128.

Art 1. Es soll in der Provinz Minas Gerais ein Erziehungskolleg geben, welches der Instruktion der indianischen Jugend gewidmet ist. Es soll dort errichtet werden, wo es dem Präsidenten im Rat am geeignetsten erscheint. Es wird eine notwendige Trennung im Gebäude geben, die dazu gedacht ist, die Jugend des einen und des anderen Geschlechts aufzunehmen.

Art. 2. In diesem Kolleg werden die Dogmen der christlichen Religion gelehrt, die Prinzipien der zivilen und moralischen Erziehung, die *primeiras letras*, mechanische Handwerke, arithmetische Prinzipien und brasilianische Grammatik.

[...]

Art. 4. Es können in diesem Kolleg Indianer aufgenommen werden, sobald sie das fünfte Lebensjahr beendet haben und wenn sie nicht älter als zwölf sind; und sie werden dort entsprechend den Statuten behalten, bis sie den geeigneten Grad der Instruktion erreicht haben.⁴⁶¹

Die Idee einer in Minas Gerais zu errichtenden Schule zeigt, wie sehr die schulischen Institutionen als Übermittler zivilisatorischer Werte geschätzt wurden, auch wenn eine solche Indianerschule kurze Zeit später abgelehnt wurde.⁴⁶² Schon 1876 gab es jedoch im Gebiet des Rio Doce Alphabetisierungsschulen für Indianer.⁴⁶³ Auch wenn aus den Untersuchungen Silvas nicht hervorgeht, ob auch Maxakali die Schulen besuchten, ist doch davon auszugehen. Die Indianerschule von Itambacuri im Norden der Provinz Minas Gerais im Tal des Rio Mucury, welche 1873 gegründet wurde, war immerhin für „zahlreiche Stämme Wilder“ gedacht, wie einer seiner Begründer, Frei Ângelo de Sassoferato, anmerkte.⁴⁶⁴ Silva schließt ihre Arbeit mit der These, dass die Schulen, die im neunzehnten Jahrhundert eigentlich die Angleichung kultureller Parameter herbeiführen sollten, die kulturellen Unterschiede erst aufdeckten und die Verantwortlichen lernen mussten, damit umzugehen, während die heutigen indigenen Schulen bereits *per se* von einer differenzierten Bildung ausgehen.⁴⁶⁵

Im Zuge der Besiedelung durch die Portugiesen ab dem sechzehnten Jahrhundert, der anschließenden Vertreibung sowie der Zerstörung von Waldgebieten, wurde sowohl die Zahl der Maxakali als auch ihr Lebensraum immens reduziert. Dieser Bevölkerungsrückgang ging 1942 so weit, dass im Bereich der Station der Indianerverwaltung *SPI* nur noch 59 Maxakali gelebt haben sollen.⁴⁶⁶ Zuvor, im Jahre 1939, berichtete Curt Nimuendajú noch von 120 bis 140 Indianern.⁴⁶⁷ Die vom *SPI* ausgegebenen Zahlen sind mit Vorbehalt zu betrachten,⁴⁶⁸ da bereits ein Jahr später, im Oktober 1943, der *SPI* wieder 118 Maxakali zähl-

⁴⁶¹ Zitiert nach SILVA (2003), S. 139.

⁴⁶² SILVA (2003), S. 140.

⁴⁶³ Ebda., S. 141.

⁴⁶⁴ Frei Ângelo de Sassoferato, zitiert nach: SILVA (2003), S. 143.

⁴⁶⁵ SILVA (2003), S. 158.

⁴⁶⁶ RUBINGER, S. 252.

⁴⁶⁷ NIMUENDAJÚ, S. 56.

⁴⁶⁸ RUBINGER, S. 252. Rubinger meint, die Daten seien zwar möglicherweise übertrieben, zeigten aber die Tendenz in Richtung des Verschwindens dieser indigenen Gruppe an.

te. Zur Zeit des Besuches von Rubinger im Dorf Água Boa war die Zahl auf 243 angestiegen.⁴⁶⁹ Rubinger konstatiert:

Dank der Intervention des S.P.I. konnten die Maxakali als Individuen überleben. Ohne sie [die Intervention] wären sie verschwunden, Opfer diverser dissoziativer Faktoren, hauptsächlich die Enteignung ihres Landes; „Die offizielle Hilfestellung gegenüber den Indianern war effektiver im Sinne der Verteidigung des Landes, eine mehr faktische als rechtliche Verteidigung, ohne dass die Situation ein für allemal gesetzlich geregelt wurde.“⁴⁷⁰

1941, nach der Gründung der Verwaltungsstation des *SPI*, Engenheiro Mariano de Oliveira, der eine Verbesserung der Lage und unter anderem Hilfe für Entwicklung einer Landwirtschaft mit sich brachte, fiel die Verantwortung am Vorabend der Militärdiktatur in den Einflussbereich von Parteipolitik sowie des Militärs, welche nicht in der Tradition der Institution standen und als Komplizen der neobrasilianischen Profiteure auftraten, schließlich sogar die Enteignung derer, die sie zu schützen hatten, vorantrieben.⁴⁷¹

Die Landfrage führte schließlich vor allem in den 1980er Jahren auch zu gewalttätigen Auseinandersetzungen mit Todesopfern. Noch 1939 schrieb Curt Nimuendajú:

Es ist zu bewundern, dass noch keine dieser Szenen in Blutvergießen ausgeartet ist, was sich nur durch den im Grunde sehr friedliebenden Charakter jener Indianer erklären lässt.

Dafür kann jedoch in Zukunft keine Garantie gegeben werden, sodass es bei einem Aufeinandertreffen jederzeit zu einem Massaker kommen kann.⁴⁷²

Nimuendajú hatte mit seiner Vermutung recht. Um 1982 verschärfte sich tatsächlich die Situation der Maxakali. Die nach wie vor ungeklärte Landfrage führte immer mehr zu Unmut auf beiden Seiten. Die Presse schaltete sich schließlich ein und ergriff einseitig Partei im Sinne der nicht-indigenen Neusiedler.⁴⁷³ Die 1967 aus dem *SPI* hervorgegangene *FUNAI* (*Fundação Nacional do Índio*) ging zu einer Politik über, der Kritiker das Ziel einer Assimilation der Maxakali vorwarfen. Jedenfalls gelangten die Neusiedler zu einem größeren Selbstvertrauen und zu der Ansicht, dass sich die Behörden ihnen gegenüber nachsichtig bei etwaigen gewalttätigen Auseinandersetzungen verhalten würden. So kam es am 10. Juli 1983 zur Ermordung des Indianers Alcides Maxakali:

Der Tod des Indianers Alcides Maxakali am Abend des 10. Juli 1983 hinterließ ein sichtbar verstörtes Volk. Alcides war der Sohn von Capitãozinho, dem von seinem Volk und sogar von den Weißen der Nachbarschaft sehr respektierten Anführer. Capitãozinho erzog seine Kinder im Sinne der Maxakali-Schule, in Übereinstimmung mit der Verantwortung eines Anführers. Alcides verließ fast nie das Dorf und war ein friedliebender Mann. Als sie angegriffen wurden, befanden sich Alcides und seine Begleiter am Straßenrand und ruhten sich von der Reise aus. Nachdem sie angegriffen wurden, entwaffneten sie den Kuhhirten und warfen das Buschmesser in den Wald, ohne die Attacke zu erwidern. Trotzdem gelang es den Kuhhirten, sich wieder zu bewaffnen und Alcides zu schnappen.⁴⁷⁴

⁴⁶⁹ RUBINGER, S. 253.

⁴⁷⁰ Ebda., S. 253f. Die Passage in Anführungszeichen entnahm Rubinger einem Bericht von Moretzsohn de Andrade für den *SPI* (1957).

⁴⁷¹ Ebda., S. 254f.

⁴⁷² NIMUENDAJÚ, S. 58.

⁴⁷³ CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ELOY FERREIRA DA SILVA – CEDEFES (Hg.) (1987); *A Luta dos Índios pela Terra. Contribuição à História Indígena de Minas Gerais*, Contagem, S. 56.

⁴⁷⁴ Ebda., S. 82.

Die hier erörterten Aggressionen von außen wurden schließlich ab den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts von inneren Zwisten und Streitigkeiten, die in ebenso offener Gewalt endeten, abgelöst. Dazu folgen weiter unten nähere Erläuterungen (siehe Kap. 2.4.1.4).

2.4.1.3 Geografie und Demarkation der Reservate

Die ca. 1400 Maxakali bewohnen heute noch zwei als *Áreas Indígenas* (indigene Landgebiete) ausgewiesene Gebiete im Nordosten des Bundesstaates Minas Gerais: Água Boa und Pradinho mit zusammen etwa 15 km² und Cachoeirinha mit 6 km². Eine einzelne Gruppe wohnt zudem außerhalb einer zugewiesenen *Área Indígena*. Durch interne Fehden ausgelöst Wegzug bestimmter Familien führte 2005/2006 dazu, dass für diese in kürzester Zeit gemeinsam mit den Behörden eine Lösung gefunden werden musste. Das für sie bestimmte Areal muss erst noch offiziell ausgewiesen werden. Der Prozess der Umwandlung in eine offiziell anerkannte *Área Indígena* ist langwierig und mühsam. Zur Zeit befindet sich das etwa 5 km² große Territorium im Besitz der FUNAI, welche das zuständige, beim Justizministerium angesiedelte, Organ ist.

Im Gegensatz zu den Reservaten amazonensischer Indianern sind die der Maxakali sehr klein und bieten nur in geringem Umfang Möglichkeiten zur Subsistenz. Die Größe des Reservates ist dabei jedoch nur einer von mehreren bestimmenden Faktoren. Eine noch wichtigere Rolle spielen Flora und Fauna sowie der Einfluss der in der Umgebung lebenden Bevölkerung. Aufgrund der Siedlungsgeschichte im Nordosten von Minas Gerais ergibt sich eine hauptsächliche Nutzung des Landes für Viehzucht und Landwirtschaft. Die vollständig von Wald bedeckten Landschaften wurden für diese Zwecke im Laufe der Zeit nahezu komplett entwaldet. Die Indianer des Südens und Südostens Brasiliens wurden stark dezimiert und von ihren angestammten Plätzen vertrieben. Großgrundbesitzer nutzen riesige Flächen für die Viehzucht. Einige von ihnen wurden im Lauf der vergangenen Jahrzehnte dafür entschädigt, dass sie jeweils ein paar Hektar Land an den brasilianischen Staat abtraten, welcher es in der Folge den einzelnen Ethnien als Reservat zur Verfügung stellte. Die Reservate bleiben im Besitz des Bundes der brasilianischen Staaten, dürfen jedoch nur von den anerkannten Ethnien genutzt werden. Die Zuweisung von Reservaten erfolgte in den südlichen Regionen Brasiliens viel später, weil hier die Land- und damit auch die Entschädigungsproblematik komplizierter war. In vielen Gebieten Amazoniens hingegen war es im zwanzigsten Jahrhundert einfacher, unbesiedelte und nicht beanspruchte Gebiete zu finden, die man den Indianern zuweisen konnte.

2.4.1.4 Konflikte

Myriam Alvares beschreibt in ihrer Masterarbeit von 1992 einen schweren Konflikt, der in den achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts ausbrach. Alvares schreibt dazu:

Diese beiden rivalisierenden Gruppen trennten sich um '83/'84 auch wegen interner Konflikte. Die beiderseitigen Beschuldigungen von Schadenszauber sowie die Ermordung von Verwandten und Aliierten auf beiden Seiten dauern seit einigen Jahren an. Die letzte bewaffnete Konfrontation geschah am dritten März '89 und hatte die Ermordung der Anführer beider rivalisierenden Gruppen und zahlreiche Verletzte zur Folge. Es begann, wie es Tradition ist, mit einem Streit zwischen den Frauen, die mit einem Schlagstock bewaffnet waren. Die Ehemänner und Verwandten griffen ein, um ihre Ehefrauen zu verteidigen, und die Konfrontation wurde entfacht. In der Zeit der größten Anspannung durch Konflikte sind alle Männer permanent mit Pfeil und Bogen sowie Buschmesser bewaffnet. Dem Anführer einer der beiden Gruppen wurde ein Schädel gebrochen und [er] wurde dann, als Repressalie, auf dem zentralen Platz des gegnerischen Dorfes beerdigt. Der Anführer der Gruppe, genauer, die Anführerin, [...] starb einen Monat später im Krankenhaus, an ihren Verletzungen.⁴⁷⁵

Alvares geht im folgenden Kapitel weiter auf das Verhältnis zu Fremden und Angehörigen des eigenen Volkes ein. Dabei erläutert sie wichtige Begriffe, welche das Verständnis dieses Systems von Beziehungen erleichtern:

Tikmã'ân wird in zwei entgegengesetzte Pole unterteilt: die *xape* (Verwandte) sind in Wirklichkeit diejenigen, die tatsächlich alle Bedingungen eines wahrhaftigen *tikmã'ân* erfüllen. Und die *puknõy* [...] – die ‚anderen‘, die nicht zur Gruppe der Verwandten gehören und ihr auch nicht inkorporiert sind. Dieser Begriff erhält auch eine starke Konnotation der Feindlichkeit und darf nie als Anrede benutzt werden. *Puknõy* ist eine Grenzkategorie zwischen *tikmã'ân*, ‚menschliche Person‘ und ‚*aynhuk*, Fremder. Das Verhalten, das dieser letzten Kategorie und den *puknõy* zugeordnet ist, ist sehr ähnlich. Stehlen und physische Aggression werden erlaubt und erwartet. Die Beziehung ist von offener Feindlichkeit. Dennoch gehört *puknõy*-sein noch zur Kategorie von *tikmã'ân*, dem Menschsein. Das heißt, sein Schicksal ist es, sich in *yãmiy* zu verwandeln, nicht in *innoxã*, wie die ‚*aynhuk*. Jedoch handelt es sich um eine besondere Kategorie der *yãmiy* – die ‚schlechten‘ *yãmiy kibok*, bzw. *puknõy*, verantwortlich für alle Todesfälle, die auf Krankheiten zurückgehen.⁴⁷⁶

Diesen Erkenntnissen zufolge sind die immer wiederkehrenden aggressiven Konflikte unvermeidlich, da sie direkt mit dem Aufbau des sozialen Kosmos zusammenhängen. Allerdings liegt die Vermutung nahe, dass der Einfluss des Alkohols bei all diesen Konflikten einen verstärkenden Effekt hat. Inzwischen führt die Gewalt dazu, dass immer mehr Maxakali in das Dorf Aldeia Verde ziehen möchten, wo sie (noch) in Frieden leben können. Auch bei anderen Indianervölkern können Konflikte beobachtet werden, die auf gegensätzliche Pole zurückgehen. So existiert bei dialektischen Gesellschaften der Gê im Nordosten Brasiliens ein ausgeprägtes System der konfliktreichen Spaltung in Hälften. Während Konflikte bei den Maxakali jedoch oft seit den 1980er Jahren immer wieder physische Gewalt zur Folge haben, so werden sie (die Konflikte) jedoch beispielsweise bei den Canela immer wieder durch ein „gemeinschaftliches Streben nach Überwindung von Gegensätzen, um Gemeinschaft zu erzielen“, bewältigt, wie Andreas Kowalski in seinem Buch „*Tu és quem sabe*“ schreibt.⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ Myriam Martins ALVARES (1992); *Yãmiy*, os Espíritos do Canto: A Construção da Pessoa na Sociedade Maxakali, unveröffentlichte Masterarbeit, Belo Horizonte, S. 39f.

⁴⁷⁶ Ebda., S. 57.

2.4.1.5 Hochschulbildung

Unterstützt wird die kulturelle Diversität der indigenen Völker im Bundesstaat Minas Gerais auch seitens des Bildungsministeriums. An der Bundesuniversität von Belo Horizonte haben Angehörige der indigenen Minderheiten die Möglichkeit, innerhalb eines spezialisierten Hochschulstudienganges eine erweiterte Lehramtsberechtigung zu erlangen. Dadurch wurde zum ersten Mal in der Geschichte des Bundesstaates ein differenzierter, die unterschiedlichen Kulturen respektierender und repräsentierender Studiengang eingerichtet.⁴⁷⁸

2.4.2 Darstellung der Maxakali in Forschung und Prosaliteratur

Die Maxakali bekamen erst spät eigene Gebiete zugewiesen. Entsprechend lang dauerte auch der Prozess der Anerkennung als indigene Ethnie. Für beides liefert unter anderem das Stereotyp der *desfiguração cultural / aculturação* – also des vermeintlichen Verlusts der eigenen Kultur – eine Erklärung. Und auch das fehlende Forschungsinteresse steht wohl mit diesem Vorurteil in Verbindung. Amazonensische indigene Volksgruppen hatten es auf dem Gebiet der Anerkennung zumeist leichter als ihre „Verwandten“⁴⁷⁹ aus dem Süden. Die umfangreiche ethnologische Forschung war hierfür äußerst zuträglich. Die Maxakali hatten kaum derartige Fürsprecher; Forschung fand lange Zeit kaum statt. Die vermeintliche Akkulturation ließ sie für die Ethnologen weniger attraktiv erscheinen. Die Forschung holte jedoch im Falle der Maxakali ab dem letzten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts viel von dem nach, was sie zuvor versäumt hatte.

Für die Forschung bei den Maxakali ist eine Situation des Vertrauens nötig, die aufgrund verschiedener Umstände nicht immer leicht zu erreichen ist. Der Zugang für Wissenschaftler ist mitunter steinig. Zu oft schon haben die Maxakali Versprechungen aus dem Munde von Forschern vernommen, die später nicht eingehalten wurden. Manch wissenschaftliches Projekt mussten die Maxakali auch als den Versuch einer Einschränkung ihrer Souveränität und Einmischung in die (kulturelle) Entwicklung auffassen. Dennoch ist aufgrund des gewachsenen akademischen Interesses und der inzwischen langjährigen Zusammenarbeit mit der *Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)*, der bundesstaatlichen Universität von Minas Gerais in der Stadt Belo Horizonte, eine Basis wissenschaftlicher Literatur und

⁴⁷⁷ Andreas F. KOWALSKI (2004); „Tu és quem sabe.“ – „Du bist derjenige, der es weiß.“ Das kulturspezifische Verständnis der Canela von Indianerhilfe. Ein ethnografisches Beispiel aus dem indigenen Nordost-Brasilien, Marburg, S. 71.

⁴⁷⁸ 2001 führte mit der *Universidade do Estado do Mato Grosso – UNEMAT* – die brasilienweit erste Universität einen Hochschulstudiengang für die indigene Lehrerbildung ein. 2003 folgte die *Universidade Federal de Roraima – UFRR*.

⁴⁷⁹ Indianer bezeichnen Angehörige anderer Ethnien oft als „parentes“, also wörtlich „Verwandte“. Im Sinne eines in den bras. Bundesstaaten Amazonas und Pará gebräuchlichen Regionalismus können im Verlauf eines Gesprächs aber auch ganz allgemein Freunde und Bekannte direkt als „parente“ angesprochen werden, hierzu: INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS (Hg.), Eintrag „parente“.

dokumentierender Medien geschaffen worden, die es ermöglicht, die Kultur der Maxakali besser zu verstehen. Dies betrifft literaturseitig vor allem die Mythologie, soziale Struktur, das rituelle Leben und die darin enthaltenen musikalischen Manifestationen. Der visuellen und materiellen Kultur sind hingegen nur wenige Aufsätze gewidmet. Die Dokumentation des Kunsthandwerks wurde und wird gerade dadurch erschwert, dass wichtige Produkte gar nicht mehr hergestellt werden und ein großer Teil wissenschaftlicher Sammlungen noch nicht ausgewertet wurde. Eine dieser Sammlungen befindet sich im Museum für Naturkunde der *UFMG*, welches neben Federschmuck auch Gebrauchskeramik und Holzschnitzarbeiten umfasst. Der Öffentlichkeit werden die Arbeiten nicht zugänglich gemacht, da keine wissenschaftliche Dokumentation vorliegt.

Eine Besonderheit im Rahmen der Literatur stellt die Novelle „Les Machakalis“ von Ferdinand Denis dar. Die in dem Band *Scènes de la Nature sous les Tropiques* 1824 veröffentlichte Episode nimmt sich der Maxakali als gefährdeter Kultur an, bindet ihre Sorgen, Nöte und Hoffnungen in die Geschichte der Liebe eines jungen Maxakali-Anführers zur Tochter eines weißen Gouverneurs im Staat Minas Gerais ein.⁴⁸⁰ Obgleich seine Beschreibungen nicht den Anforderungen einer ethnologischen Arbeit genügen, gelang es Denis mit seiner Novelle, einem europäischen Lesepublikum Eindrücke über das indigene Brasilien wiederzugeben, die er zum einen auf seiner Reise gewonnen und zum anderen der vorhandenen Literatur entnommen hatte.⁴⁸¹ Neben den Beschreibungen einer Jagdszene und der Erläuterung der Kleidung der Indianer, liefert Denis auch Urteile über die Entwicklung der Maxakali. Dies vollzieht er, ohne didaktisch zu sein, jeweils natürlich in den Schreibfluss eingebunden.⁴⁸² Jean-Paul Bruyas erläutert in seinem Vorwort zu Denis' Novelle, dass der Autor von üblichen Konventionen abweiche. Bruyas führt aus:

Denis beschreibt nicht den Indianer, bei dem es sich um den guten Wilden handelt, auch nicht um die blutrünstige Bestie welche ihm die **Encyclopédie** [...] gegenüberstellt. Er beschreibt Indianer, welche sich aufgrund ihrer Bräuche und Gebräuche und vor allem ihres Anpassungsgrades an die europäische Kultur voneinander unterscheiden. Deshalb, Dank seiner Erfahrung und seiner Lektüren, entfernt sich Denis natürlicherweise von der Konvention, als er auf die reale Diversität trifft.⁴⁸³

⁴⁸⁰ Im Original erschien die Erzählung 1824 in Paris als achtes Kapitel unter dem Titel *Les Machakalis* in dem Band *Scènes de la Nature sous les Tropiques*. Ich beziehe mich i.d.R. auf die portugiesische Übersetzung aus dem Jahr 1979 mit Einführung und Anmerkungen von Jean-Paul Bruyas: Ferdinand DENIS (1979); *Os Maxacalis*. Tradução Maria Cecília de Moraes Pinto, Introdução, notas e apêndice de Jean-Paul Bruyas, São Paulo. Zitate entnahm ich sowohl der portugiesischen Übersetzung als auch dem Originaltext von Denis: Ferdinand DENIS (1824); *Les Machakalis*, in: ders.; *Scènes de la Nature Sous les Tropiques*, Paris, S. 130–194. Im Internet unter: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55514201>>, gesehen am 19.04.2016.

⁴⁸¹ Jean-Paul BRUYAS (1979); Vorwort, in: Ferdinand DENIS; *Os Maxacalis*. Tradução Maria Cecília de Moraes Pinto, Introdução, notas e apêndice de Jean-Paul Bruyas, São Paulo, S. XCI.

⁴⁸² Ebda., S. XCII.

⁴⁸³ Ebda., S. XCIII. „Encyclopédie“ wurde vom Autor hervorgehoben, weil er sich auf einen Artikel in der *Encyclopédie Française* bezieht, in welchem „Wilde“ mehrheitlich als Bestien und Menschenfresser dargestellt werden.

In einem kurz darauf folgenden Abschnitt erörtert Bruyas weiter die differenzierte Vorgehensweise Denis’:

Die Maxakali sind weder gute noch schlechte Wilde; sie sind – inmitten anderer Stämme, die sich ihnen nicht in allem gleichen – Indianer des portugiesischen Brasiliens, am Ende des dritten Jahrhunderts der Eroberung. Er negiert nicht etwa ihre Individualität, wie es die Schriftsteller langezeit taten [...]. Die Figur Kumuraí und auch einige Komparsen [...] zeigen, dass er ihnen eigene Persönlichkeit und Lebenswege zugesteht. Aber, indem er sich nicht für die detaillierte Beschreibung entscheidet, sondern für das individuelle Abenteuer seines Helden und sich in Bezug auf den Rest des Stammes auf generelle Aspekte beschränkt, beruft er sich mit dem Verhalten der jagenden Krieger nicht auf eine hypothetische „indigene Seele“, sondern auf die Beschreibung einer historischen und soziologischen Situation.⁴⁸⁴

Bruyas deutet hier etwas an, was man als Verkörperung eines kollektiven Schicksals mit Hilfe der Beschreibung eines individuellen Lebensweges bezeichnen könnte. Der Held Kumuraí durchläuft verschiedene Etappen, welche einer kollektiven Entwicklung der Maxakali entsprechen. Kumuraí fühlt sich hingezogen zur weißen Tochter eines goldgierigen Gouverneurs, der ihm für das Edelmetall seine Tochter verspricht. Kumuraí wird vom Gouverneur betrogen und ist am Ende desillusioniert von der Kultur der Weißen. Entsprechend konkretisiert Bruyas seine vorherigen Ausführungen:

Im Geist der Maxakali ist die portugiesische Conquista Objekt zweier verschiedener Urteile. Sie akzeptieren resignierend die anfängliche Implementierung [...], betrachten sie als ein unvermeidliches Ereignis, damals sanktioniert aufgrund mehr oder minder taktischer Übereinkünfte. Aber die spätere und kontinuierliche Usurpation ihrer Gebiete beunruhigt sie und bringt sie auf. „Das Glück hat für die Portugiesen die Küste vorgesehen“ sagt ein Ältester; „Was suchen sie nun in unseren Wäldern? Was wollen sie von uns?“ [...]. Die Frage übersetzt die Sorgen der letzten unabhängigen Stämme um die für sie bestimmte Zukunft, denn die Motive der Conquista sind evident bekannt. Der „Durst nach Gold“ wird [von den Indianern] immer stigmatisiert und der Gouverneur von São Simão bietet diesbezüglich das perfekte Bild eines Conquistadors.⁴⁸⁵

Die Geschichte der Maxakali und anderer Völker wird in der Novelle jeweils anhand der Aussagen einzelner Personen und ihrer Erlebnisse ausgebreitet. Bruyas stellt dar, wie Denis den Verlust von Identität und Stolz schildert:

Die Erzählung gelangt direkt zur schwerst möglichen Konsequenz der fehlenden [kulturellen] Wurzeln: die Indianer verlieren den Sinn und den Gefallen an den eigenen kulturellen Werten. Seitdem die Maxakali das Trauma des Kontakts mit der europäischen Zivilisation erlitten „kommen ihnen die Verzerrungen, auf die sie bisher stolz waren, nun lächerlich vor und sie rissen die glänzende Feder ab, die sie früher an den Lippen befestigt hatten“, so erzählt ihr Anführer [...]. Diese Verzerrungen waren jene des Kriegers, des Jägers, des freien Mannes, dessen Tugenden und Freuden sie manifestierten.⁴⁸⁶

Die kulturellen Trans- und Deformationen der Maxakali, welche durch häufige Alkoholsucht noch schwerere Ausmaße erhielt, führten schließlich zur Akzeptanz kolonialer Bildungseinrichtungen, wie Silva sie beschrieb. Bruyas beschreibt dies folgendermaßen:

Und wo die Conquista das indigene Leben noch nicht hinwegfegte, wird es selbst durch die gut gemeinte europäische Präsenz zerstört. Daher die Geringschätzung der traditionellen Werte, durch ebenjene, die sie aufrechterhielten und die durch sie aufrechterhalten wurden. Hellsichtig zieht Vapubaco [der Vater Kumuraís] seine Schlüsse und vertraut die Erziehung Kumuraís einer portugiesi-

⁴⁸⁴ BRUYAS, S. XCIII f.

⁴⁸⁵ Ebda., S. XCVI. In Anführungszeichen setzte Bruyas eine Passage aus der Novelle Denis’.

⁴⁸⁶ Ebda., S. XCIX.

schen Institution an: „hier ist mein Sohn“, sagt er, „ich will für ihn nicht das Glück der Indianer, weil sie es nun nur noch im Feuerwasser finden, welches den Verstand raubt“ [...].⁴⁸⁷

Die Bereitschaft, sich den neuen Verhältnissen anzupassen und für die Zukunft vorzusingen, wird hier vom Vater des Anführers Kumuraí ausgedrückt. Denis stellt die Gesellschaft der Maxakali somit als entwicklungsfähig dar. Diese Fähigkeit wird aber gleichzeitig immer einem Verlust an Kultur gegenübergestellt. Zugleich betont er den immer noch vorhandenen Stolz der Indianer, die sich nicht versklaven lassen. Dieser Fakt wurde von europäischer Seite oft mit dem Attribut Faulheit belegt. Dazu schreibt Bruyas:

Faulheit? Sie beinhaltet in Wahrheit die Verweigerung der unterwürfigen Arbeit und die Aversion gegen eine nicht authentische Lebensart, wo die gesamte traditionelle Kultur ihren Sinn verloren hat.⁴⁸⁸

Dies ist die Interpretation, welche Denis dem Prinzip der Faulheit gegenüberstellt. Darin schwingt auch immer die Vorstellung von Sklaverei mit. Denis machte die Versklavung der Indianer zum Thema, im Gegensatz zu einigen anderen Autoren, welche nur von afrikanischen Sklaven und vom indigenen Eden, fern der Geschichte, schrieben, wie Bruyas angibt.⁴⁸⁹ Bruyas zufolge

[...] werden die fundamentalen Daten der Kultur der Wilden [durch Denis] mit der Situation des Indianers innerhalb der kolonialen Gesellschaft vermengt; die Anziehung, welche die Landwirtschaft, oder vielmehr ihre Produkte auslösen, wird dem Unwillen gegenüber der Sklaverei entgegengesetzt.⁴⁹⁰

Nicht unbedingt Sklaverei, aber alles andere als Freiheit begegnete den Maxakali in speziellen, von Weißen, zuweilen Missionaren, errichteten Siedlungen. Lassen wir hierzu Denis selbst zu Wort kommen:

Le voyageur se demande en effet avec douleur ce qu'ont gagné ces malheureux Indiens à quitter les tribus de leurs pères, et quelles sont les connaissances que les Européens ont pu leur donner en échange de l'heureuse insouciance dans laquelle ils vivaient; réunis dans de misérables villages, méprisés des blancs et même des Africains, tourmentés par de nouveaux besoins qu'ils ne peuvent point satisfaire, [...].⁴⁹¹

Die Maxakali scheinen sich jedoch trotz aller Abhängigkeiten immer eine gewisse Unabhängigkeit bewahrt zu haben. Ein wesentliches Element, das dazu beitrug und in der Erzählung von Denis immer wieder auftaucht, ist die Landwirtschaft:

Also, mein Vater war des Lebens des Herumirrens müde und wollte die Wälder und Ebenen, die er sooft durchlaufen hatte, kultivieren. Ich werde niemals ein Sklave sein, sagte er, weil sich die Maxakali wie die Cumburis an eine Reihe von Dingen gewöhnt haben, die für ihre Väter fremd waren, sie roden Wälder und sorgen dafür, dass die Erde etwas hervorbringt.⁴⁹²

⁴⁸⁷ BRUYAS, S. C. Zitate gekennzeichnet durch Bruyas, entnommen aus Denis' Erzählung.

⁴⁸⁸ Ebda., S. XCV.

⁴⁸⁹ Ebda., S. CII f. Beispiele für die Auseinandersetzung mit der Versklavung von Indianern finden sich beispielsweise bei: Urs HÖNER (1980); Die Versklavung der brasilianischen Indianer – Der Arbeitsmarkt in portugiesisch-Amerika im XVI. Jahrhundert, Zürich. Und: John HEMMING (1978); Red Gold – The Conquest of the Brazilian Indians, London.

⁴⁹⁰ BRUYAS, S. CVIII.

⁴⁹¹ DENIS (1824), S. 132.

⁴⁹² DENIS (1979), S. 10.

Wie schwer den Maxakali jedoch die Umsetzung dieser Idee fiel, beschreibt Denis mit den Worten Kumuraís so:

Aber mein Vater irrte sich besonders in seinen Plänen: unsere Jäger wollten nicht arbeiten, sie zogen es vor, den Jaguar in den Wäldern zu verfolgen und sie überließen den Frauen die Arbeit, das Land zu bewirtschaften.⁴⁹³

Einen letzten Versuch der Überzeugung unternimmt der Ich-Erzähler zum Schluss der Erzählung:

Ich gab mir Mühe, ihn zu überzeugen, dass er immer noch ein gewisses Glück auf der Erde erfahren möge, wenn er sich aufmache, das [Glück] seiner Indianer zu suchen, die bald verstreut sein würden, wie die anderer Stämme, wenn er sie nicht erneut überzeuge, das von ihnen aufgegebene Land zu bewirtschaften.⁴⁹⁴

Jedoch machten Denis' Zeitgenossen widersprüchliche Angaben zur tatsächlichen Umsetzung landwirtschaftlicher Tätigkeit.⁴⁹⁵ Selbst Denis spricht in *Os Machacalis* mit der Stimme einiger Maxakali, welche behaupten, dass es sich um „einen immer undankbaren Boden für die Indianer“ handelt.⁴⁹⁶ Bruyas schlägt daher vor, den Begriff „Landwirtschaft“ für die Indianer genauer zu hinterfragen. Das Problem liege in der Unterscheidung zwischen einer freien Arbeit, einer Beschäftigung, die eine Art Ausweitung der Erntewirtschaft sei, und einer andersgearteten Arbeit, die aufgezwungen sei, mit Instrumenten ausgeführt werde und eine andauernde Tätigkeit bedeute.⁴⁹⁷ Letztere sei den Indianern tatsächlich fremd – „was ein jeder Indianer ablehnt ist das, was man eine schwere Landwirtschaft nennen könnte“.⁴⁹⁸ Wenn der Held der Geschichte sich dazu entschließt, zu seinen Indianern in die Wälder zurückzukehren, um den Boden zu bewirtschaften, so nimmt er einerseits eine kulturelle Errungenschaft der Europäer an und lehnt andererseits ihre Lebensweise ab. Der Anführer der Maxakali, der sich bewusst für diesen Weg entscheidet, stellt hier gewissermaßen eine Utopie dar, welche die europäische Präsenz mit der indigenen Kultur versöhnt. Indem sie zwar an den Waldrändern wohnen, jedoch nicht zu weit von den Siedlungen der Europäer entfernt, können sie ihre Bräuche fortführen und gleichzeitig Hilfeleistungen der Weißen annehmen.⁴⁹⁹ Die Annäherungsversuche der Maxakali an die Portugiesen, wie sie Denis darlegt, erörtert Bruyas weiterhin so:

Was der Anführer von einer Annäherung an die Portugiesen erwartet, hat gleichzeitig mit der Situation des Stammes und mit der Vorstellung, die er sich vom Leben der Weißen macht, zu tun. Und daher: genauso verführerisch, wie das Glück des Wilden für einige Europäer, leuchtet in seinen Augen die Fortune, welche der Zivilisierte aufgrund seiner Macht besitzt: „die Fremden sind mächtig und glücklich“ [...], lehrt er seinen Sohn, der das Glück zurückweisen wird. Im Gegensatz dazu bilden die Maxakali einen debilen Stamm, bewohnen eine Region, die von zahllosen und kriegerischen

⁴⁹³ DENIS (1979), S. 10.

⁴⁹⁴ Ebda., S. 39.

⁴⁹⁵ BRUYAS, S. CXIII.

⁴⁹⁶ DENIS (1979), S. 11.

⁴⁹⁷ BRUYAS, S. CXIII, zum Problem der Definition von „Landwirtschaft“.

⁴⁹⁸ Ebda., S. CXIV.

⁴⁹⁹ Ebda., S. CXV.

Aimorés dominiert wird. Vapubaço sucht daher gemeinsam mit den Portugiesen, was seinem Stamm fehlt: Sicherheit.⁵⁰⁰

Die Suche nach Sicherheit, die im Zitat beschrieben wird, gestaltete sich Bruyas zufolge äußerst schwierig – so sei die Sicherheit der Indianer an ihren Wohnorten nach wie vor keinesfalls gewährleistet. Immerfort seien sie durch äußere Feinde gefährdet und könnten dadurch zur Aufgabe ihres freien Lebensstils gezwungen sein, um in ärmlichen Siedlungen zu leben, „wo die Stämme materiell und kulturell ausgelöscht werden.“⁵⁰¹ Obgleich es Bruyas' eigene Worte sind, stellt er einige Seiten später die Auslöschung der Indianer in Frage. Bruyas behauptet, Denis sei geprägt von einer allzu dualistischen Sichtweise, welche die natürliche Welt der Indianer der zivilisierten Welt gegenüberstellt.⁵⁰² Bruyas bezweifelt die These von der Auslöschung der Indianer in den Siedlungen. Er führt an, dass die Todesrate dort zur Zeit Denis' nicht höher war als für Afrikaner und Portugiesen auch. Bruyas beschränkt sich auf den Umstand der physischen Auslöschung, er lässt kulturelle Fragen in diesem Zusammenhang nicht zu. Desweiteren wirft er Denis, zumindest in diesem Werk, ein Verschließen vor der Realität der Vermischung der Rassen, wie sie in Brasilien stattgefunden hätte, vor:

Indem er das machte, ließ Denis eine historische Tatsache im Dunkeln, die von immenser Dimension ist: der Fakt, dass in der alten Terra de Santa Cruz mit Hilfe der Rassenvermischung schließlich ein Volk begründet wurde, welches nicht mehr das indigene, auch nicht das afrikanische, noch das portugiesische, sondern das brasilianische sein sollte; und dass [...] aus der portugiesischen Kolonie, des portugiesischen Kaiserreichs Amerikas, [gerade] die brasilianische Nation hervorging.⁵⁰³

Bruyas spricht hier ein umfangreiche Themenfeld an und eine Frage, auf die es verschiedene Antworten gibt. Das Thema von Auslöschung / Weiterleben, Assimilation / Integration ist höchst komplex. Es ist kein leichtes Unterfangen, die Integration der Indianer in das brasilianische Volk, in seine Kultur, nachweisen zu wollen. Die Maxakali eignen sich als Beispiel offenbar sehr gut dafür, die Fragestellung zu illustrieren, da sie bis heute der Assimilation in vielerlei Hinsicht widerstehen. Das Aufgehen der indigenen Völker in einer brasilianischen Nation würde eben gerade nicht ihre Integration im Sinne eines bewusst wahrgenommenen zusätzlichen kulturellen Elements, sondern tatsächlich ihre Auslöschung bedeuten. Im Gegensatz zu Phänomenen wie dem *Congado*, welcher Elemente afrikanischer und europäischer Traditionen verbindet, werden indigene Einflüsse in der brasilianischen Kultur weitestgehend negiert.⁵⁰⁴ Indigene Herkunft wird als Stigma wahrgenommen,

⁵⁰⁰ BRUYAS, S. CIX.

⁵⁰¹ Ebda., S. CXVI.

⁵⁰² Ebda., S. CXXf.

⁵⁰³ Ebda., S. CXXII.

⁵⁰⁴ Ein Beispiel für die Beschäftigung mit dem Erbe indigener Völker in den Bereichen Landwirtschaft, Zoologie, Botanik und Ökologie ist ein Aufsatz von Berta Ribeiro: Berta G. RIBEIRO (2004); A Contribuição dos Povos Indígenas à Cultura Brasileira, in: Aracy Lopes da SILVA / Luis Donisete Benzi GRUPIONI / Ana Vera Lopes da Silva MACEDO (Hg.); A Temática Indígena na Escola: Novos Subsídios Para Professores de 1º e 2º Graus, Brasília.

nicht als integraler Bestandteil individueller oder kollektiver Abstammung. Insofern ist Bruyas' Bemerkung allzu naiv, denn während etwa indigene Völker gezielt kulturelle Techniken sowohl von anderen indigenen Gruppen, als auch von europäischen Traditionen in ihre Lebenswelt integrieren und dadurch ihre Flexibilität im Kampf um das kulturelle Überleben stärken, tendiert die nationale brasilianische Gesellschaft dazu, indigene Traditionen als etwas Gestriges und Überholtes anzusehen. Das dualistische Denken, welches Bruyas bei Denis konstatiert, ist natürlich auch bei der brasilianischen Mehrheitsgesellschaft ein konstanter Aspekt, welcher die Integration indigener Bräuche und Überlieferungen erschwert. Im 20. Jahrhundert kam es nicht mehr zur kollektiven Aufnahme einer großen Zahl Indigener, welche sich auch nach der Integration in eine Mehrheitsgesellschaft ihrer kulturellen Unterschiede bewusst wären. Bruyas betont bezüglich der Nichtanerkennung der indigenen Anteile an der brasilianischen Kultur durch Denis:

[...] wo die modernen Autoren die Beiträge der indigenen Kultur [...] zur portugiesischen Gesellschaft untersuchen und analysieren – in der Ernährung, der Hygiene, Herstellung von Medikamenten, Nutzung der Flora und Fauna, Anpassung an die tropisch-wilde Umwelt – konstatieren die Chronisten und [Kartographen], welche Denis konsultieren konnte, bestenfalls Reichtümer und Annehmlichkeiten, welche dem Europäer durch göttliche Vorsehung dargebracht wurden.⁵⁰⁵

Bedenkt man den Wissensstand seiner Zeit und die Komplexität des Themas der Einbeziehung indigener Völker in die brasilianische Kultur, stellt sich also weniger die Frage, warum Denis die Integration der Indianer (in dieser Erzählung) übersah. Viel interessanter erscheint, wie sich der Autor ein Überleben der Maxakali inmitten eines von der Mehrheitsgesellschaft dominierten Territoriums vorstellte. Denis' Antwort ist, obwohl sie Bruyas als unrealistische Utopie hinstellte, wenn man Marcos Rubinger richtig versteht (s. Kap. 2.4.1.2, S. 126f.), immer noch gültig: Die Intensivierung der Landwirtschaft und der gleichzeitige Rückzug in nicht genutzte Gebiete. Beides scheint bis heute funktioniert zu haben, wenngleich die Maxakali in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts tatsächlich kurz vor ihrer Auslöschung standen.

Sowohl die Ideen der *Inconfidência Mineira* als auch die Konzepte der Schriftsteller der brasilianischen Romantik speisen sich teilweise aus dem literarischen Abbild und dem kulturellen Stereotyp der Indianer.⁵⁰⁶ Lebende Indianer wurden hingegen nicht so oft als Vorbild herangezogen. Beide Bewegungen sahen im Indianer das Symbol brasilianischer Unabhängigkeit und kultureller Eigenständigkeit und nutzten dieses Symbol für eine Abgren-

⁵⁰⁵ BRUYAS, S. CXXII. Bruyas erwähnt in einer Fußnote neben den Einflüssen der indigenen auch jene der afrikanischen Kultur, er spricht nicht von „Kulturen“, sondern von „Kultur“ in der Einzahl. Dies ist ebenfalls ein Hinweis auf die Aufgabe kultureller Elemente, wenn man bedenkt, dass es Hunderte indigener Kulturen im brasilianischen Tief- und Hochland gab und auch die „afrikanische Kultur“ sich aus vielen verschiedenen Traditionen zusammensetzt. Im Sinne Bruyas wird also aus zahllosen indigenen Völkern eine singuläre indigene Kultur, die sich heute noch in der brasilianischen Kultur nachweisen lasse. Dies als Integration zu bezeichnen, wie es Bruyas nahelegt, ist zumindest äußerst problematisch.

⁵⁰⁶ Siehe auch Kap. 1.4, S. 19–21, dieser Arbeit zur *Literatura Indígena* und speziell zur *Semana de Arte Moderna*.

zung von der europäischen Kultur. Denis und seine Erzählung *Os Machacalis* dürften dazu ihren Beitrag geliefert haben.⁵⁰⁷

2.4.3 Materielle Kultur und Körperbemalung

In der von mir besuchten Siedlung Aldeia Verde, was wörtlich „grünes Dorf“ bedeutet, wurde zum Zeitpunkt des Besuches keine Keramik hergestellt. Die Region war für die Familien noch neu. Guten, zum Brennen geeigneten Ton hatten sie noch nicht entdeckt. Lediglich zwei Frauen im Dorf waren noch in der Lage, Tongefäße zu fertigen: Dona Noêmia, das weibliche Dorfoberhaupt, und ihre Tochter Suely. Noêmia drückte mir gegenüber ihr Anliegen aus, zukünftig andere junge Frauen in der Keramikunst zu unterweisen. Die Arbeit mit Ton erfordert in vielen Kulturen einen besonders sensiblen Umgang mit demselben. Suely Maxakali erwähnte mir gegenüber bestimmte Regeln, die man beim Einsammeln von Ton beachten muss, damit man aus diesem gute Gefäße herstellen könne. Diese Regeln umfassen auch das Konzept des *Resguardo de Sangue*.⁵⁰⁸

Was andere Formen der materiellen Kultur angeht, sieht die Situation zum Teil besser aus. Während das Kunsthandwerk des Korbflechtens keine Anwendung mehr findet, ist doch das Schnitzen von kleinen bis mittelgroßen Holzfiguren für einige Männer noch immer ein Zeitvertreib und bietet die Möglichkeit eines finanziellen Zuverdiensts. Vor allem der Mediziner Zé Quente geht oft und gern dieser Beschäftigung nach (Abb. 59, 60). Schnitzfiguren aus Holz stellen bei zahlreichen indigenen Völkern ein wesentliches Zeugnis figurativer Kunst dar. Sie können wichtige Hinweise zur Ästhetik und zu repräsentativen Konzepten liefern. Außerdem geben häufig dargestellte Tiere und Wesen Auskunft über deren Beziehungen zu den Menschen.⁵⁰⁹

Körperbemalung nimmt immer noch einen wichtigen Platz in der Praxis des rituellen Lebens ein. Im Alltag wird darauf verzichtet, aber zu besonderen Anlässen nehmen sich die Maxakali viel Zeit und benutzen vor allem industriell hergestellte Farben, Filzstifte, gelegentlich auch Zahnpasta und weiße Korrekturfarbe.⁵¹⁰ Die Flexibilität im Umgang mit Farben für die Gesichts- und Körperbemalung setzt sich in den Materialien der „Kleidung“ für die Geister fort, bei denen als Kopfbedeckung beispielsweise große Palmblätter, schmale *Tarumã*-Blätter (*Vitex*), textile Stoffe, zugeknötete T-Shirts, Kunststoffbeutel, Papier, Stoff-

⁵⁰⁷ BRUYAS, S. CXXIII. In den Schlussworten seines Vorworts zu „Os Machacalis“ gibt Jean-Paul Bruyas zu bedenken, dass Denis’ literarisches Bild des freiheitsliebenden Indianers die Unabhängigkeitsidee der Brasilianer beflügelt habe.

⁵⁰⁸ Siehe hierzu Kapitel 2.4.4.2 dieser Arbeit.

⁵⁰⁹ Hier muss man allerdings Vorsicht walten lassen. Vera Coelho weist darauf hin, dass es keinen Automatismus in der Frage der Häufigkeit der Darstellung bestimmter Spezies und der Entsprechung der Bedeutung der Spezies für den kulturellen Kosmos einer Ethnie gibt. Siehe COELHO (1995), S. 271f. und Kap. 1.7, S. 43f. dieser Arbeit.

⁵¹⁰ FREITAS, S. 49–54. Zum Gebrauch der Farben.

säcke und Putzlappen verwendet werden (Abb. 61–63). Als Hosen dienen hier einfarbige Tücher oder ebenfalls zerrissene Müllsäcke.

2.4.4 Kosmovision, Spirituelles Leben und christliche Religion

2.4.4.1 Kosmovision und spirituelles Leben

Meine Quelle in Bezug auf das rituelle Leben und die mit diesem verbundenen Handlungen und Manifestationen stellt das Buch *Yãmiy, os Espiritos do Canto* von Myriam Martins Alvares dar. Der Autorin zufolge stehen zwei wichtige Gegensatzpaare im Mittelpunkt der Kosmovision der Maxakali: zum einen Lebende / *Yãmĩy* (die *Yãmĩy* umfassen die Toten und Geister), zum anderen Menschen / Feinde (Feinde sind Andere, Fremde). Charakterisiert werden diese Gegensätze durch eine Wanderung der Wesen, im Falle der Menschen und Feinde ist es eine erdgebundene, im Falle der Geister und Toten hingegen eine himmlische Wanderung. Letztere ist vorhersehbar, zyklisch und rituell bestimmt.⁵¹¹

Eine Funktion des Rituals bestehe darin, die Eingangstür zur Welt der *Yãmĩy* zu sein. Einzelne Mitglieder der sozialen Gruppen bestärken ihre Gruppenzugehörigkeit durch das Frequentieren des *Kuxex* genannten Gesangs- oder auch Religionshauses.⁵¹² Wichtige zeremonielle Zyklen stellen der Ritus zur Initiation der Jungen in das religiöse Leben und die Rückkehr der Seelen der Toten in das Dorf dar.⁵¹³ Die rituellen Zyklen waren früher eng mit den Phasen der Jagd verbunden. Die Jagd besaß rituellen Charakter, da sie von den *Yãmĩy* herrührt, welche sie erst ermöglichten. Am Ende eines rituellen Zyklus stand früher der Beginn der Jagdzeit. Da heute aufgrund der stark verkleinerten und entwaldeten Gebiete Wild selten geworden ist, gibt es keine solchen Jagdphasen mehr. Das Jagen ist eher ein Akt des Zufalls geworden.⁵¹⁴

Alvares weist in ihrem Buch auf einen Umstand hin, der sich gelegentlich in den gezeichneten Manifestationen der *Yãmĩy* widerspiegelt: die Nacht als Zeit des Anderen, das heißt der Seelen, der Feinde und der Tiere. Bei Alvares heißt es dazu weiter wörtlich: „Die Menschen und die soziale Welt sind zufällig und transitorisch. Was bleibt, für die Maxakali, sind immer die anderen.“⁵¹⁵ Dies bedeutet auch, dass die Menschen vor den anderen auf

⁵¹¹ ALVARES, S. 10.

⁵¹² Ebda., S. 14. Alvares spricht vom „casa dos cantos“, also dem Haus der Gesänge. Die Maxakali im Dorf Aldeia Verde übersetzen *kuxex* portugiesisch mit „casa de religião“, also „Religionshaus“. Das Abhalten der Rituale selbst wird als „fazer religião“ bezeichnet, was wiederum mit „Religion machen“ ins Deutsche übersetzt werden kann. Aus der Gleichsetzung der Rituale mit dem portug. „religião“ kann keineswegs eine inhaltliche Gleichsetzung beider Begriffe gefolgert werden. Vielmehr ist die komplexe Kosmovision der Maxakali im Zusammenhang mit christlichen Missionierungsbestrebungen auch immer wieder in den Fokus katholischer und zuletzt vor allem evangelikaler Akteure geraten. Zu Missionierung und Interaktion mit der christlichen Religion bei den Maxakali siehe Kap. 2.4.4.3 dieser Arbeit.

⁵¹³ ALVARES, S. 15.

⁵¹⁴ Ebda., S. 28.

⁵¹⁵ Ebda., S. 32.

der Hut sein müssen, sie können sonst leicht auf die andere Seite hinübergezogen werden. Ein Beispiel für diese Sorge, und wie berechtigt sie ist, liefert der *Īnmōxã*. Er ist ein Jaguargeist, vor dem man sich fürchten muss. Wenn die Maxakali einen Angehörigen bestatten, achten sie darauf, dass das Grab weit genug vom Dorf entfernt ist. Es soll außerdem gut verschlossen sein, anderenfalls kann der Tote das Grab verlassen und sich in einen Jaguargeist verwandeln. Dieser kehrt anschließend in sein Dorf zurück, schleicht nachts um die Häuser, singt und versucht die Lebenden, in erster Linie Mitglieder seiner eigenen Familie, auf seine Seite zu ziehen. Er hat gewissermaßen Sehnsucht nach den Lebenden, nach seinen Lieben. Manchmal verbrennen die Maxakali alle Sachen einschließlich ihrer Hütte, nachdem ein Angehöriger gestorben ist. Anschließend ziehen sie um und bauen an anderer Stelle ein neues Haus oder gar ein neues Dorf. Damit wollen Sie verhindern, dass der Tote sie verfolgen kann.⁵¹⁶ In Folge der existenziellen Bedrohung, die der Jaguargeist darstellt, wird er zur Abschreckung häufig auf dem Papier gezeichnet (Abb. 64, 65).

Die nahezu täglich stattfindenden Rituale und Feste auf dem Dorfplatz stellen den Höhepunkt des Tagesablaufes dar.⁵¹⁷ Übersinnliche Wesen, die *Yāmĩy*, stellen die Verbindung zwischen der mythischen Sphäre und dem Alltäglichen her. Das Dorf der Lebenden liegt inmitten der Dörfer der Geister, die miteinander durch Wege verbunden sind, auf denen die Geister wandeln. Nach dem Tod geht die Seele der Lebenden, der *Koxuk*, über diese Pfade ins Reich der *Yāmĩy*.⁵¹⁸ Weiter heißt es bei Alvares:

Yāmiyxop ist auch der Begriff, der benutzt wird, die Rituale selbst zu bezeichnen, wenn die *yāmĩy* auf die Erde kommen, um zwischen den Menschen zu wohnen, um für sie zu singen. Das Ziel der Verwirklichung der *yāmiyxop* ist genau dies, nämlich das Kommen und Gehen dieser Wesen, beziehungsweise die Bewegungen auf den Pfaden zu kontrollieren.⁵¹⁹

Die Maxakali bezeichnen sich selbst als *Tikmũ'ũn*, was einfach nur „wir“ bedeutet. Alle anderen menschlichen Wesen sind *Āyuhuk*.⁵²⁰ Jedoch wird man erst nach und nach *Tikmũ'ũn*. Man muss sich diesen Status erarbeiten, vor allen Dingen durch Aneignen von *Yāmĩy* und ihrer Gesänge. Erst dadurch verwandeln sich die Maxakali in vollständige Personen. Idealerweise geht das Repertoire der Gesänge nicht verloren, da ein Gesang jeweils vom Vater auf den Sohn übertragen wird. Tatsächlich gehen aber Gesänge auch verloren und es entstehen manchmal sogar neue.⁵²¹ Solche Gesänge können heute aber auch anders weitergegeben werden, z.B. vom Schamanen an eine Person seines Vertrauens (Abb. 66). Charles Bicalho, der sich intensiv mit den *Yāmĩy* auseinandersetzt, erläutert den Charakter des Ge-

⁵¹⁶ ALVARES, S. 62f., 91–93. Zum *Īnmōxã*.

⁵¹⁷ Siehe Ana ALVARENGA (2007); *Música na cosmologia maxakali. Um olhar sobre um ritual do Xünĩm* – uma partitura sonoro-mítico-visual, unveröffentlichte Masterarbeit, Belo Horizonte, S. 33. Alvarenga spricht von Festen und Ritualen.

⁵¹⁸ ALVARES, S. 56.

⁵¹⁹ Ebda., S. 56.

⁵²⁰ Schreibweise bei Alvares: *'aynhuk*. Im Buch *Hitupmã'ax*. *Curar* wird die Schreibweise *Āyuhuk* verwendet.

⁵²¹ ALVARES, S. 57.

sangs. So sind die Maxakali-Gesänge Objekte auf halbem Wege zwischen wissenschaftlichem und mythisch / magischem Wissen:

Die maxakali-yãmîy sind solche Objekte, in dem Sinne, dass sie gleichzeitig als System abstrakter Beziehungen und als Objekte ästhetischer Kontemplation aufgefasst werden können. [...]

Der yãmîy ist, über die Literatur, Gesang, Theater, Tanz, Musik, also Kunst in allen seinen Formen, hinaus auch Wissenschaft. So wie man traditionell in den indigenen Gemeinschaften nicht trennt zwischen den Formen des Begreifens der Welt, wie wir es in unserer Gesellschaft zu tun gewohnt sind, können wir im yãmîy nicht nur eine Form der Unterhaltung erkennen, oder eine Art und Weise sich dem Bereich der Spiritualität zu nähern, oder einen Prozess der sozialen Strukturierung, sondern auch eine Wissenschaft von der Welt. Die Art, wie die Maxakali die Welt begreifen, sie studieren und ihr Wissen produzieren.⁵²²

Yãmîy besitzen somit die Doppelnatur eines Gesangwesens, sie sind gleichzeitig Gesang und Geistwesen. Auf diese Weise besitzen sie Eigenschaften, die sinnlich-ästhetisch und zugleich analytisch und rational sind.

Die Gesamtheit der *Yãmîy*, sozusagen ein Pantheon der Geister, wird *Yãmîyxop* genannt. Es gibt Gruppen und Untergruppen, welche bestimmten Naturelementen zugeordnet werden, darunter Sonne, Mond, Sterne, Wasserfall, Feuer, Flora und schließlich die Fauna, welche hauptsächlich durch Vögel und einige Insekten vertreten ist.⁵²³ Die *Yãmîy* sind singende Wesen, Eigentümer der Gesänge. Es sind Geister, die über das Wissen wachen, das mit ihrer Hilfe vermittelt wird. Sie wissen, wie man Musikinstrumente herstellt, die heiligen Pfähle vor den Religionshäusern, die rituellen Masken, die Körperbemalung, Pfeil und Bogen, Häuser, Hängematten. Sie lehrten Jagen, Fischen, Kochen – alle kulturellen Aktivitäten erlernte man von den Geistern.⁵²⁴ Auf diese schöpferische Funktion verweisen wiederum die Zeichnungen, die sich den Wesen widmen, denen die Maxakali alles zu verdanken haben.

Die in den Zeichnungen so häufig wiedergegebenen Fledermausgeister spielen in den abendlichen „Vorstellungen“ des rituellen Zyklus eine zentrale Rolle. Notwendig für ein funktionierendes Ritualwesen sind die *Mĩmãnãm*, unterschiedlich hohe Pfähle inmitten des Dorfplatzes, deren Bemalung unter anderem von den Fledermaus- und Greifvogel-Geistern (*Xũnĩm* und *Mõgmõkã*) vorgenommen wird, welche auch die Stämme schlagen und die Pfähle später ins Dorf tragen (Abb. 67–70). Die Pfähle zeigen die Tiergeister Fledermaus, Jaguar, Gürteltier, Krokodil, Wasserschwein, Fisch und Vogel und außerdem noch Sonne und Mond.

Isael, der Schwiegersohn des weiblichen Dorfoberhauptes, betonte mir gegenüber, dass diese Geister bei ihrem Erscheinen nicht etwa von Mitgliedern der Dorfgemeinschaft dargestellt werden, sondern tatsächlich anwesend sind. Frauen und vor allem Fremden ist es

⁵²² Charles BICALHO (2007a); Ideograma e pensamento selvagem – a arte e ciência do yãmîy maxakali, in: *Gragoatá* 23, Niterói, S. 183. Zu „Yãmîy“ siehe auch noch: Charles BICALHO (2007b); Transcribando yãmîy maxacali – um gênero nativo de poesia; in: *Scripta* Vol.11, Nr 21, Belo Horizonte, S. 65–76.

⁵²³ ALVARES S. 58.

⁵²⁴ Ebda., S. 59.

nicht erlaubt, allzu nahe an die Geister heranzutreten. Bei Videoaufnahmen wird jeweils ein gewisser Abstand eingehalten, um nicht zu viele Einzelheiten der Gesichter der Fledermausgeister aufzudecken.

Begleitet werden die Auftritte der Geister von Gesängen einiger Männer des Dorfes. Manche dieser Gesänge werden in einer ausschließlich für diesen Zweck verwendeten Sprachvarietät intoniert. Nach einem bestimmten Gesangsabschnitt ziehen sich die Männer ins *Kuxex* zurück. In jedem Dorf befindet sich solch ein *Kuxex*, das sogenannte Religionshaus. Zu diesem haben lediglich Männer Zutritt. Frauen haben traditionell im Allgemeinen wenig Zugang zu rituellem Wissen. Myriam Alvares beschreibt in ihrer Analyse der Maxakali-Kosmologie negative Zuschreibungen in Bezug auf das weibliche Geschlecht. Frauen werden für eine Reihe von Konflikten verantwortlich gemacht. Diese Konflikte resultieren laut Alvares aus einem Ungleichgewicht zwischen den Sphären der Menschen und der Geister.⁵²⁵

2.4.4.2 Empfängnis, Geburt und *Resguardo de Sangue*

Die Vorstellungen, die das Konzept der Entstehung des Körpers eines Menschen im Mutterleib begleiten, sind eng mit dem unten beschriebenen Komplex des *Resguardo de Sangue* verbunden. Das Schaffen eines Menschen erfordert wie bei den Kanamari den aktiven Einsatz von Mann und Frau. Alvares beschreibt diesen Vorgang mit den folgenden Worten:

Nach dem dritten Tag der Menstruation werden alle Beschränkungen des ‚resguardo de sangue‘ aufgehoben und so beginnt der Prozess der Hervorbringung des Kindes. In den ersten Monaten, bis der Bauch zu wachsen beginnt, soll der Geschlechtsverkehr häufig und intensiv sein, vor allem in den ersten fünfzehn Tagen. [...] Nachdem der Bauch zu wachsen beginnt, sollen die Liebesakte allmählich reduziert und sanfter werden, um ‚das Kind nicht zu verletzen‘. Zum Ende der Schwangerschaft vermeidet die Frau schwere Arbeiten [...], weil die Anstrengung das Baby nach unten ‚drücken‘ könnte. Sowohl der Samen *yhão* als auch das zurückgehaltene Menstruationsblut *yhepip* (pip – ‚das, was enthalten, aufgehoben ist‘) haben an der Hervorbringung des Körpers des Kindes Anteil. Es gibt keine Rollenverteilung; vermischt formen beide den Körper. Alle Männer, die während der Schwangerschaft sexuelle Beziehungen mit der Frau hatten, haben an der Schaffung des Kindes Teil. Das heißt, der Samen jedes Mannes trägt zur Entstehung des Körpers bei, der gerade hergestellt wird. Daher werden alle als biologische Väter des Kindes angesehen. Die Beschränkungen des Inzests werden in Bezug auf dieses und [der Kindesväter] Kinder beibehalten – sie werden ebenfalls als Geschwister des Kindes betrachtet. Aber es ist der Ehemann der Frau, welcher die Rolle des sozialen Vaters des Kindes annimmt.

Daher wird der Körper [des Babys] im Bauch der Mutter durch die Vermischung von Samen und Blut hervorgebracht. In den letzten Monaten ist im Prinzip jedoch nur das Blut an der Entstehung des Kindes beteiligt, damit das Baby ‚zunimmt‘, welches nun schon voll ausgebildet sei. In dieser Phase verringern sich die sexuellen Kontakte erheblich. Es geschieht jedoch erst nach der Geburt, dass der *Koxuk* [die Seele] durch den Mund des Kindes eindringt und aus diesem eine Person – *tikmã'ân* – wird.⁵²⁶

⁵²⁵ ALVARES S. 87.

⁵²⁶ Ebda., S. 72, Hervorhebungen im Original.

Nach der Geburt gibt man dem Kind zunächst mehrere Namen. Allerdings wird das Kind erst, wenn es sich selbst bewegen kann und die ersten Wörter spricht, einen endgültigen Namen erhalten.

Die Geburt selbst geschieht zu Hause. Es wird versucht, alles, was mit der Geburt zu tun hat, möglichst unauffällig geschehen zu lassen, sodass die Bewohner eines Dorfes nur wenig davon mitbekommen. Die Mutter der Frau assistiert während der Geburt und meist ist auch der soziale Vater des Babys anwesend. Um die notwendige Ruhe während des *Resguardo* zu ermöglichen, kümmert sich in der Zeit nach der Geburt eine junge Frau um die Mutter. Die Maxakali planen in der Regel bis zur Geburt des nächsten Kindes eine Zeit von mindestens drei Jahren ein. Solange dauert es auch, bis ein Kind laufen kann und abgestillt wird.⁵²⁷

Das Konzept des *Resguardo de Sangue* ist ein Komplex, der besonders in jüngerer Zeit auch in die verschiedenen Formen der Grafik der Maxakali Eingang gefunden hat. Der Kontakt mit nicht-indigenen Ärzten und Krankenpersonal erfordert eine Vermittlung von Vorstellungen und Traditionen, wie zum Beispiel geschehen im Buch *Hitupmã'ax. Curar*.⁵²⁸

Schwangerschaft und Menstruation sind Situationen, welche besondere Maßnahmen, meist Restriktionen seitens der Frau, aber auch der Männer, welche Sexualkontakt zur Frau haben / hatten, erfordern. Wer sich über die Beschränkungen hinwegsetzt, kann gesundheitlich Schaden erleiden, dies betrifft jedoch nicht dessen Partner oder etwa Verwandte. Beim *Resguardo* geht es um den Erhalt und Schutz des Körpers; beides ist unmittelbar mit dem Blutfluss verbunden. Zum Beispiel dürfen Frauen und ihre Ehemänner während der Menstruation und in der ersten Zeit nach der Geburt eines Kindes keinen Geschlechtsverkehr haben.

Sie dürfen auch ihre Haut nicht mit den Händen berühren und ebensowenig ihre Haare kämmen. Anderenfalls würde dies, dem Konzept des *Resguardo* zufolge, zu Hautirritationen oder Hautablösungen führen. Lediglich die Frau betreffend gibt es ebenfalls Restriktionen bezüglich des Trinkens von Wasser. So gibt es das Gebot, während der Menstruation und in der ersten Woche nach der Geburt kein Wasser zu trinken. Stattdessen muss die Frau auf Kaffee, Kartoffelwasser und andere Alternativen ausweichen. Maria Alvares möchte hier auf folgenden Zusammenhang aufmerksam machen:

Dieser Prozess der vorzeitigen Degeneration des Körpers [...] widerfährt hauptsächlich der Haut, welche fragil wird, und sich mit Leichtigkeit auflöst. Das bedeutet, dass der Beginn des Zerfalls, der durch die Nichtbeachtung der rituellen Restriktionen des *resguardo de sangue* verursacht wurde, in Wirklichkeit ein Grenzverlust der Schranken des Körpers ist – die Haut zersetzt sich. Ein anderer

⁵²⁷ Zu Empfängnis und Geburt: ALVARES S. 72–74.

⁵²⁸ Neben Zeichnungen zum Thema *Resguardo* finden sich auch auf den Textseiten Informationen hierzu: MAXAKALI (2008), S. 58f., 188.

wichtiger Punkt, den man betrachten sollte, ist das Wasser als eines der wesentlichen Zerfallsagenzien. Wie das Blut ist auch das Wasser ein Vehikel, welches eine fließende Bewegung enthält und eng mit dem Prozess der Zersetzung und der Fäulnis verbunden ist.⁵²⁹

Neben dieser Vorstellung einer durch Wasser verursachten Zersetzung und Auflösung kommt noch ein anderer Aspekt ins Spiel, der des Körpers als offenes Gefäß, oder *Yhep* – „y“ für „jenes, was enthält“, „hep“ für „Blut“. So ist der Körper nach dem Blutverlust also ein leeres Gefäß. Dies zieht eine weitere Beschränkung nach sich, die das Einatmen während der Menstruation betrifft. Männer und Frauen dürfen in dieser Zeit keinesfalls durch den Mund atmen, weil dies das Eindringen des *Īnmōxã* zur Folge haben und dieser die Person in einen Jaguar verwandeln könne.⁵³⁰ Letzteres geschehe übrigens auch mit „einem alleingelassenen Leichnam“. ⁵³¹ Der Blutverlust mache den Körper verletzlich und prinzipiell aufnahmebereit für fremde Wesen.

Als wichtigste Beschränkung des *Resguardo* nennt Alvares das Verbot von Blut enthaltenem Fleisch. Die Nichteinhaltung verursache Kopfschmerzen, Psychosen und in der Folge die Verwandlung in *Īnmōxã* nach dem Tod. Es ist, wie Alvares anführt, das einzige Tabu, welches von den Maxakali strikt eingehalten werde, weil es unmittelbare Auswirkung auf die Seele – *Koxuk* – habe und als unerlässliche Voraussetzung für die *conditio humana* als Maxakali gesehen werde.⁵³²

Der Verlust des Blutes verwandele dieses in fremdes Blut und führe bei der Frau zu einem Stadium des Übergangs, welcher seitens der Frau ein Einhalten der Ruhe erfordere. Vor allem nach einer Geburt sei absolute Ruhe zwingend, wohingegen ein wenig Bewegung rund um das Haus während der Menstruation noch als angemessen gelte.⁵³³

2.4.4.3 Interaktion mit der christlichen Religion

Die Machaculis [...] suchten zuerst in Caravelas Asyl, wo man große Kosten darauf verwendete, sie zur Freude an der Arbeit zu inspirieren. Faul, wie es alle Indianer sind, Freunde der Unabhängigkeit, gewöhnt an das nomadische Leben, verliebt in die Jagd, haben sie sich nicht daran gewöhnt, die Erde zu kultivieren. Als diese Indianer sahen, dass sie nicht mehr ernährt und ihnen keine Eisenwerkzeuge und Kleidung mehr gegeben wurden, verließen sie die Küste; sie schlugen sich durch die Wälder und kamen ungefähr 1801 in der Nähe von Tocoios an. Als sie noch in Caravelas waren, wurden sie getauft und haben ein wenig Portugiesisch gelernt; aber da sie in Tocoios die gleichen Vorteile wie in Caravelas vorfinden wollten, wandten sie die Täuschung an; sie gaben vor, das erste Mal die Wildnis verlassen zu haben und sie stellten sich vor, ohne ein Wort Portugiesisch zu sprechen, sie machten Zeichen, um zu zeigen, dass sie Christen werden wollten. Die Bewohner von Tocoios wurden durch diesen Betrug getäuscht und schrieben an Vila Rica [das heutige Ouro Preto], dass ein bis dato unbekanntes indigenes Volk in ihrem Ort angekommen war; dass sie die besten Voraussetzungen zeigten und die Taufe erbaten. Sofort gestand die Verwaltung Hilfen zu, um die Neuankömmlinge zu zivilisieren; sie gaben ihnen Werkzeuge und Kleidung; es wurde der Bau einer Kapelle für sie angeordnet; man gab ihnen einen Priester; ein Direktor wurde eingesetzt, um sie zu instruieren, und gleichzeitig wurde nahe Tocoios ein Militärposten eingerichtet, um die Ordnung

⁵²⁹ ALVARES, S. 75.

⁵³⁰ Ebda., S. 76.

⁵³¹ Ebda., S. 76.

⁵³² Ebda., S. 76.

⁵³³ Zum *Resguardo de Sangue*: ebda., S. 74–78.

aufrechtzuerhalten. Trotz all dieser Mühen erreichte man in Tocoios keine glücklicheren Resultate als in Caravelas; die Machaculis profitierten von der Unterstützung durch die Portugiesen, wurden aber nicht arbeitsamer. Jedoch blieb der Betrug dieser Indianer nicht sehr lange verborgen. Er wurde durch den Kapitän João da Silva Santos aufgedeckt, der, als er den Verlauf des [Flusses] Jequitinhonha erforschte, nicht wenig erstaunt darüber war, 1804 nach Tocoios zu gelangen und dort auf diese Machaculis zu treffen, mit denen man schon so hohe Ausgaben in dem Gebiet gemacht hatte, wo er Militärchef war.⁵³⁴

Dieser kurze Abschnitt aus den Reiseberichten des Franzosen Auguste Saint-Hilaire beschreibt ein Kapitel der Geschichte der Maxakali und ist mit den weiteren Informationen eine wichtige Quelle für alle, die sich mit den Maxakali beschäftigen. Dies galt für Curt Nimuendajú ebenso wie später für Marcos Rubinger, welche diese Quelle nutzten. Über die Tatsache hinaus, dass die Maxakali vor gewalttätigen Indianergruppen flohen, wird hier geschildert, wie die katholische Kirche als Dienstleister für den Staat den Versuch unternahm, die Maxakali zu bekehren und sie zum Arbeiten zu motivieren / zwingen. Auguste de Saint-Hilaire beschreibt die Maxakali als listiges Volk, welches die Bevölkerung angenommen und Konvertierungswillen vorgetäuscht habe, um Privilegien zu erhalten. Was man, abgesehen von der herablassenden ethnozentrischen Rhetorik, aus den Zeilen Saint-Hilaires herauslesen kann, ist der Widerstand der Maxakali nicht nur gegen die Versklavung, sondern auch gegen die Annahme des katholischen Glaubens. Sie gaben vor, sich taufen lassen zu wollen, sicher, weil sie dazu gedrängt wurden und vermutlich auch, um die Missionare zufriedenzustellen. In Wirklichkeit blieben sie auch nach erfolgter Taufe bei ihren Traditionen und Ritualen.

Wenn sich die Maxakali taufen ließen, dann lag darin ein Kalkül, welches mit dem Prinzip des Tausches erklärt werden kann. Saint-Hilaires Aussage erkennt die prekäre Situation der Maxakali und ignoriert, wie es seiner Zeit gemäß war, die Ansprüche (in ihren kulturellen, ernährungs- und territorialen Dimensionen) der indigenen Gemeinschaft. Ihre Strategien, mögen sie richtig wiedergegeben oder verfälscht worden sein, haben in den Augen des französischen Botanikers und Entomologen keine Berechtigung. Die Resistenz der Maxakali gegen den christlichen Glauben konnten die Zeitgenossen Saint-Hilaires jedenfalls nicht brechen.

Der Einfluss der christlichen Religion mit ihren verschiedenen Konfessionen und Ausprägungen, welche sukzessive Missionare zu den Maxakali entsandten, ist bei den Maxakali heute auf den ersten Blick noch immer sehr gering. Dennoch existiert ein gewisses Substrat, und hin und wieder bezeichnen sich auch einige Angehörige der Maxakali als christ-

⁵³⁴ Auguste de SAINT-HILAIRE (1975); *Viagem Pelas Provincias do Rio de Janeiro e Minas Gerais (1779–1853)*, Tradução de Vivaldo Moreira (=Coleção Reconquista do Brasil, 1ª série, Nr. 4), Belo Horizonte, S. 271. Das Original wurde von Saint-Hilaire auf Französisch verfasst und ist als Digitalisat im Internet abrufbar unter: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k98747b>>, gesehen am: 19.04.2016.

lich. Ana Paula de Oliveira schrieb daher in der Einführung zu ihrem Aufsatz *O Sentido das Missões Religiosas Junto ao Grupo Indígena Maxakali no Nordeste de Minas Gerais*:

Symbole und Vorstellungen des Christentums sind dem Maxakali-Stamm seit der Kolonialzeit bekannt. Das Zusammenleben mit den Missionaren der SIL [Summer Institute of Linguistics] war intensiv und dauerhaft. Aber auch Vertreter von Glaubensmissionen und von CIMI sind noch heute in ständigem Kontakt mit ihnen. Trotz dieser Nähe gab es bis jetzt keine Konversion, wie manche Missionare behauptet haben. Die Ansicht der Maxakali, christlich zu sein, bekommt einen neuen Sinn, insofern man fremde Verhaltensweisen annimmt, die nicht zum traditionellen *modus vivendi* des Stammes passen. Die Abstinenz gegenüber Alkohol und Zigaretten und die Nichtteilnahme bei inneren Konflikten, typisch ihrer [sic] Lebenswelt, sind einige solche Verhaltensweisen. Christlich zu sein, bedeutet für die Maxakali nicht die Annahme der Christenidee. Dieses Verhalten wird verständlicher, wenn man es als Versuch des Zusammenlebens mit der allgemeinen Gesellschaft verstehen will.⁵³⁵

Nachdem die sich in mehreren Anläufen vollzogenen katholischen Missionierungsversuche kaum Erfolg gehabt hatten, versuchten vor allem ab der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts protestantische nordamerikanische Organisationen und vereinzelte lokale Initiativen die Renitenz gegen Bekehrung zu brechen. Wichtige Voraussetzungen für die Arbeit der verschiedenen Konversionsbemühungen lieferte das Ehepaar Harold und Frances Popovich ab 1958.⁵³⁶ Beide waren zwischen 1958 und 1987 bei den Maxakali, studierten ihre Kultur und Sprache und versuchten die Bibel zu übersetzen. Auch wenn es nicht ihr anfängliches Ziel war, zu missionieren, so halfen sie doch einigen Missionaren bei ihrer Tätigkeit. Sie selbst nahmen jedoch auch Taufen vor und berichteten später von Konvertiten. Zudem brachten sie den Maxakali zahlreiche religiöse Lieder bei. Zunächst schien es, als ob die missionarischen Bemühungen der verschiedenen Akteure wenig Erfolg hätten. Gegen Ende der sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts schien sich dies jedoch zu ändern – nach einer krisenhaften Phase, in der erkrankte Maxakali durch ihren Glauben an Jesus von diesem vermeintlich erhört worden waren, bekannten sich zahlreiche Maxakali zum Christentum. Ana Paula Loures Oliveira konnte jedoch in ihrer Feldforschung fast keine Überbleibsel dieses Glaubens mehr feststellen. Sie sieht stattdessen in der Arbeit des Missionaren- und Linguisten-Ehepaars Popovich die Ursache für eine Rückerlangung des kulturellen Bewusstseins bei den Maxakali, was bei letzteren eine gesteigerte Sensibilität für die eigene Kultur – durch den Blick von außen – hervorgerufen hätte.⁵³⁷ Mit den Worten von Ana Paula de Oliveira:

Trotz des missglückten Konvertierungsversuches geschah es während der Anwesenheit der Missionare auf ihrem Gebiet, dass die Rituale der Maxakali intensiviert wurden. Die Popovichs bemerkten,

⁵³⁵ Ana Paula de Paula Loures de OLIVEIRA (2002); *O Sentido das Missões Religiosas Junto ao Grupo Indígena Maxakali no Nordeste de Minas Gerais*, Zusammenfassung in deutscher Sprache, in: *Numen* Vol. 5, Nr. 2, Juiz de Fora, S. 105f., Hervorhebungen im Original. Im Internet unter:

<<http://numen.ufjf.emnuvens.com.br/numen/article/view/813/695>>, gesehen am: 19.04.2016.

⁵³⁶ Frances und Harold Popovich waren auch verantwortlich für die Entwicklung der Schriftsprache der Maxakali, dazu: Carlo Sandro de Oliveira CAMPOS (2009); *A ortografia da língua maxakali*, in: Rosângela Pereira de TUGNY (Hg.); *Yãmĩxop xũnĩm yõg kutex xi ãgtux xi hemex yõg kutex. Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex*, Rio de Janeiro, S. 505.

⁵³⁷ OLIVEIRA (2002), S. 110–113.

dass das während ihrer Forschungen zur Schau gestellte Interesse für die Verwandtschaftsbeziehungen, für die Kosmvision und für die Dynamik der Gesellschaft den Blick der Gruppe auf sich selbst zurücklenkte. Damit trat in der Konsequenz eine Wiederbelebung der Rituale ein. Tatsächlich repräsentierten die Popovichs für die Maxakali eine Übung der Alterität, welche ihnen Instrumente und Strategien zum Handeln anbot, damit sie nicht ihre religiösen Traditionen und die neuen Auffassungen, welche die umgebende Gesellschaft ihnen zu jeder Zeit aufzuzwingen versucht, gegeneinander ausspielten.⁵³⁸

Der Eindruck, den die Popovichs hinterließen, muss tatsächlich bedeutend gewesen sein, denn als ich 2009 Isael Maxakali nach seinem persönlichen Verhältnis zum Christentum befragte, verwies er unter anderem auf Harold Popovich und sang mir dann ein Lied vor, welches Popovich den Maxakali in ihrer eigenen Sprache beigebracht hatte.

Im Gegensatz zu den Missionaren / Linguisten des *SIL* gingen, so Olievira, die Mitarbeiter der *Missão Novas Tribos do Brasil (MNTB)* aggressiver vor. Zum Teil erhielten sie Unterstützung durch das Ehepaar Popovich, jedoch können sie nur indirekt agieren, weil ihnen der Zutritt zum Gebiet der Maxakali von der *FUNAI* verboten wurde. Diese Schwierigkeiten scheinen jedoch für die Mitarbeiter der Organisation ein Ansporn zu sein. Die Art der Missionierung bei der *MNTB* sieht die Anthropologin Oliveira deshalb problematisch, weil sie, wenn sie erfolgreich ist, die Indianer in eine wirtschaftliche, soziale und ideologische Abhängigkeit vom System der umgebenden Gesellschaft dränge und ihre Handlungsmöglichkeiten damit stark eingeschränkt würden.⁵³⁹

Eine kanadische Organisation, die *Missão Emanuel (Emmanuel International)*, wie sie sich in Brasilien nennt, fördert missionarische Projekte über lokale Kirchen vor Ort. Ihre Arbeit mit den Maxakali ist auf lange Sicht angelegt, um nach und nach ihr Vertrauen zu gewinnen:

Wie die MNTB sieht die *Missão Emanuel* durch ihre Glaubensmission die Integration der Gruppe in die umgebende Gesellschaft vor und benutzt als Ressourcen für das Erreichen dieses Zieles den Assistenzialismus. Damit sollen Situationen der Abhängigkeit der Indigenen gegenüber den materiellen Gütern und der angebotenen sozio-politischen Unterstützung geschaffen werden – mit dem klaren Ziel der Konversion zum Christentum.⁵⁴⁰

Diese sozio-politische Unterstützung bezieht sich jedoch nicht auf die Interessen der Maxakali als indigene Gruppe, auf ihren Kampf um das kulturelle Überleben, sondern lediglich auf Maßnahmen, die ihre Integration, um nicht zu sagen, Assimilation, fördern.

Im Gegensatz zu den offensichtlich missionarisch agierenden Organisationen ist die zu Anfang der siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts aus den Prämissen des Zweiten Vatikanischen Konzils abgeleitete katholische Organisation *CIMI (Conselho Missionário Indigenista)* eine auf Anerkennung der Alterität basierende Initiative. Mit den Worten von Ana Paula de Oliveira:

⁵³⁸ OLIVEIRA (2002), S. 112f.

⁵³⁹ Ebda., S. 113–115.

⁵⁴⁰ Ebda., S. 117f.

Hier werden die christlichen Werte in die indigene Kosmologie integriert, aber unter der Prämisse der Lebensrealität dieser Gruppen. Diese Herangehensweise objektiviert die Anerkennung der Besonderheiten der Kulturen, ohne irgendeine Form der Intervention in den sozio-kulturellen und religiösen Strukturen vorzusehen.⁵⁴¹

Trotz aller positiven Kritik seitens der Autorin, unterlässt sie es nicht, auf die missionarischen Tendenzen hinzuweisen. Ziel, so Ana Paula de Oliveira, sei eine Mestizenreligion,⁵⁴² ein Gemisch aus Maxakali-Ritualen sowie christlichen Werten und Riten. Dass eine Konvertierung der Maxakali überhaupt möglich ist, bezweifelt Oliveira. Sie nennt in ihrem Aufsatz jedoch zwei Maxakali, welche behaupten, Katholik beziehungsweise Protestant zu sein. In beiden Fällen scheint jedoch keine Vermischung der Traditionen, sondern ein Nebenher das Resultat einer vorläufigen Konversion zu sein. Beide Christen legen dar, dass sie die traditionellen Rituale respektieren und an ihnen teilnehmen.⁵⁴³

Trotz der allgemeinen Resistenz gegenüber dem Christentum sind dessen Zeichen und Symbole bereits Teil der Kultur der Maxakali. Dies untermauert Oliveira mit der Feststellung, dass sie in zahlreichen Häusern Bilder der Heiligen Muttergottes vorfand. Ebenfalls wurden Versprechen an die Heilige Mutter gemacht, woraufhin die betreffenden Personen regelmäßig ihre Versprechen aufs Neue einlösen. In einem Fall wurde der unheilbar kranke und von den Ärzten des lokalen Krankenhauses bereits aufgegebene Sohn einer Maxakali wieder gesund. Der andere Fall ist Maria Diva, die von sich behauptet, katholisch zu sein, und die durch ein Versprechen an die Heilige Muttergottes zur Abgeordneten des Stadtparlaments gewählt worden war.⁵⁴⁴

Dieses Panorama der religiösen Mission bei den Maxakali macht deutlich, wie komplex die Situation heute ist. Weit davon entfernt, von christlichen Einflüssen frei zu sein, was aufgrund der langen Zeit des Kontakts – fast 300 Jahre – unmöglich ist, gibt es bei den Maxakali doch keine Vermischung der eigenen mit der fremden Religion. Zwar geben einige Maxakali, wie z.B. Suely Maxakali an, dass sie ihre eigenen Rituale als von Gott gegeben begreifen, dies scheint aber lediglich ein Zeichen der Integration einiger Ideen des Christentums zu sein, welches sich in den Ritualen selbst nicht widerspiegelt. Das Beispiel der Heiligenbilder macht aber deutlich, dass die westliche, christlich geprägte Bildwelt in den indigenen Kulturen längst verankert ist – mal mehr, mal weniger. Welche Bedeutung diesen Bildern im jeweiligen Zusammenhang beigemessen wird, ist sicher vom Einzelfall abhängig und hängt ebenso mit der religiösen Verfasstheit der Individuen zusammen. Und:

Diese Antworten [auf die Missionierungsversuche] reichen von der Indifferenz bis zu einer scheinbaren Akzeptanz, immer verwoben mit dem Interesse an einem materiellen Entgegenkommen. In diesen Kontext der Antworten und Reaktionen reiht sich auch die Wiederverwendung der Zeichen

⁵⁴¹ OLIVEIRA (2002), S. 118f.

⁵⁴² Ebda., S. 120.

⁵⁴³ Ebda., S. 120f.

⁵⁴⁴ Ebda., S. 121f.

mit neuen Bedeutungen ein, wo es das Ziel der Indigenen ist, vor allem ein friedliches Kontaktverhältnis mit der umgebenden Gesellschaft herzustellen.⁵⁴⁵

Diese im Zitat angesprochene Wiederverwendung von Zeichen, mit denen christliche Zeichen gemeint sind, muss man beim Analysieren der Zeichnungen besonders im Auge behalten, denn sie beeinflussen auf mehreren Ebenen, als Substrat sowie auch durch bewussten Umgang mit christlicher Symbolik, den Zeichen- und Malprozess.

2.4.5 Eigene Betrachtungen über die Maxakali – Mein Kontakt zu den Maxakali, Überlegungen zu Buch- und Videopublikationen, zur Kleiderherstellung und zum gesellschaftspolitischen Bewusstsein

Meine erste Begegnung mit den Maxakali erfolgte zur Zeit der Recherchen zu meiner Masterarbeit (Oktober 2005 bis Februar 2006) im Dezember 2005 in der Bundesuniversität von Minas Gerais (*UFMG*) in Belo Horizonte. Dort wurde eine mehrtägige Veranstaltung abgehalten, bei der es um den neuen, speziell für indigene Lehrer des Bundesstaates Minas Gerais eingerichteten Studiengang *Formação Intercultural de Educadores Indígenas (FIEI)* ging. Vertreter unterschiedlicher Ethnien des Bundesstaates trugen ihre Vorstellungen und Hoffnungen vor. Forscher verschiedener Fachbereiche erörterten Themen, welche an der komplexen Verknüpfung unterschiedlicher Kulturen ansetzen. Bei dieser Gelegenheit lernte ich den Lehrer und Künstler Rafael Maxakali kennen, und nutzte die Möglichkeit, mich mit ihm über seine Zeichnungen zu unterhalten. Wegen der gewalttätigen Auseinandersetzungen (zu den Konflikten Kap. 2.4.1.4.) bei den Maxakali, welche schließlich zur Gründung des Dorfes Aldeia Verde führten, und schwer zu befahrener Verkehrswege blieb mir jedoch zu diesem Zeitpunkt ein Besuch in Água Boa (eines ihrer Dörfer) verwehrt.

Die Literaturwissenschaftlerin Maria Inês de Almeida stellte mich Anfang 2008 den Maxakali des Dorfes Água Boa bei Santa Helena im Nordosten des Bundesstaates Minas Gerais vor. Dort war man zunächst auch aufgeschlossen für meine Forschung. Drei Tage lang hatte ich Gelegenheit, einigen Männern meine Vorstellungen zu vermitteln. Anschließend reiste ich nach Belo Horizonte zurück. Nach einigen Wochen wurde in einer Zusammenkunft der Bewohner des Dorfes Água Boa entschieden, meine Forschung abzulehnen. Schlechte Erfahrungen mit vorausgegangenen Forschungsprojekten, welche nicht von der Bundesuniversität in Belo Horizonte ausgegangen waren, hatten die Maxakali misstrauisch gemacht. So wurde mir gegenüber vonseiten der Maxakali immer wieder das Beispiel eines nicht genannten Ethnologen erwähnt, welcher sich für die Verhinderung des Anschlusses von Maxakali-Dörfern ans öffentliche Stromnetz einsetzte. Dies hatte sich negativ einge-

⁵⁴⁵ OLIVEIRA (2002), S. 125.

prägt. Die von dem Ethnologen geäußerte Sorge, der Stromanschluss des Dorfes schade der kulturellen Integrität der Maxakali und die von ihm vorgetragene Absicht, den Stromanschluss verhindern zu wollen, ließ die Bewohner der *Área Indígena* negative Konsequenzen für die Entwicklung dieses speziellen Infrastrukturprojektes sowie anderer Vorhaben befürchten. Die Maxakali des Dorfes Água Boa entschieden sich mehrheitlich gegen meine Forschung, weil sie mit Nachteilen rechneten und auch den Eindruck gewonnen hatten, dass einige Forscher sie nur ausnutzten und dafür keine Gegenleistung erbrachten. Sie duldeten und befürworteten hingegen die weitere Zusammenarbeit mit der Literaturwissenschaftlerin Maria Inês de Almeida, welche die Maxakali vor Ort in vielen Belangen unterstützt und immer wieder Projekte mit ihnen verwirklicht.

Ein erneuter Kontakt mit Maxakali-Indianern gelang erst im November 2008 auf einer Kunstgewerbemesse, der größten Südamerikas, in Belo Horizonte. Dort begegneten meine Lebensgefährtin Júlia Bernardes und ich drei Maxakali, unter anderem der führenden Politikerin des Dorfes Aldeia Verde, Dona Noêmia Maxakali. Sie lud uns ein, ihr Dorf zu besuchen. Júlia Bernardes hatte durch ihr Mitwirken am *FIEI* mit Noêmias Tochter Suely und ihrem Mann Isael Maxakali Bekanntschaft geschlossen.

Im Februar 2009 reiste ich mit Júlia Bernardes in das Dorf Aldeia Verde, welches von Bewohnern des Reservates Água Boa und Pradinho gegründet worden war, um der offenen Gewalt in den bisherigen Dörfern auszuweichen. Dank der friedlichen Lage in Aldeia Verde kann dort ein reges rituelles Leben stattfinden. Zum Zeitpunkt unserer Ankunft erfolgten fast täglich rituelle Tänze mit Gesang auf dem Dorfplatz vor dem *Kuxex*. Verschiedene Rahmenbedingungen begünstigen dies. Die Maxakali befinden sich seit einigen Jahren in einem Erneuerungsprozess, der von verschiedenen Seiten gefördert wird. Ein Bereich, der besondere Aufmerksamkeit erregt und in welchem sich die Maxakali betätigen, sind Veröffentlichungen aller Art. Ein besonders wichtiges Projekt der letzten Jahre ist *Video nas Aldeias*, eine ursprünglich für einen bestimmten Kontext in einer bestimmten Region Brasiliens gegründete Initiative⁵⁴⁶, die mittlerweile im ganzen Land auf Interesse stößt. Die Idee ist, dass Angehörige brasilianischer Indianervölker Videokameras in die Hand nehmen und mit Hilfe des so entstandenen Materials eigene Filme erarbeiten. *Video nas Aldeias* ist eines der am meisten inspirierend wirkenden Projekte der letzten Jahre und zugleich das erfolgreichste und publikumswirksamste. Mehrere Maxakali haben bereits Dokumentarfilme erstellt, die auch auf Festivals erfolgreich liefen. Isael Maxakali, der Schwiegersohn Dona Noêmia Maxakalis, gewann 2008 den Glauber-Rocha-Preis des FORUMDOC.BH (Belo

⁵⁴⁶ Siehe hierzu Nico CZAJA (2005); „Índio esclarecido não é índio?“ – Indigene Ethnizität und moderne Kommunikationstechnologien im Nordosten Brasiliens (Magisterarbeit Völkerkunde Marburg), Marburg. Und: FERREIRA (2009), S. 57–92.

Horizonte) und 2011 einen Preis beim Dritten Festival des Ethnografischen Films in Recife, der Hauptstadt des Bundesstaates Pernambuco. Die Möglichkeit, die eigene Kultur in dem dynamischen Medium des Videos einem breiten Publikum zeigen zu können, hat zu größerer Aufmerksamkeit und zu einer Rückkopplung bei den Maxakali selbst geführt. Das Dokumentieren als Versuch einer Fixierung der dynamischen Kultur wird inzwischen von den meisten Maxakali als wichtig erachtet. Neben den Videos spielt aber auch die Aufnahme und Erforschung der eigenen Musikkultur eine erhebliche Rolle. Die Anwesenheit eines Musikethnologen im Dorf wurde allgemein als Bereicherung erachtet (Abb. 71). Das Dokumentationsprojekt der *UFMG* wurde mit Kräften unterstützt – einige der Ältesten des Dorfes halfen dem Wissenschaftler bei der Arbeit der Übersetzung der Gesänge. In dem oben erwähnten Fall, dass Isael Maxakali ein von Harald Popovich in die Maxakali-Sprache übertragenes Lied lernte, scheint tatsächlich die Liebe zum Gesang ausschlaggebend für das Erlernen des Liedes gewesen zu sein. So betonte Isael mir gegenüber, dass die christliche Religion für ihn – Gleiches äußerte auch seine Frau Suely – keine große Bedeutung habe, selbst wenn Interesse daran bestehe und er ganz allgemein tatsächlich an Gott glaube. Suely, die, während ich mit Isael sprach, häufig das Gesagte kommentierte und ihre Meinung einwarf, machte deutlich, dass sie sehr wohl an Gott glaube und ihn als Schöpfer anerkenne, er jedoch jedem Volk eine eigene Kultur, d.h. Religion und Rituale gegeben habe.

Anfang 2008 begann ein Fotoprojekt, das 2009 mit einem Bildband abgeschlossen wurde (Abb. 73–78).⁵⁴⁷ Eine Fotografin aus Belo Horizonte hatte einen Fotoworkshop für die Frauen des Dorfes veranstaltet und ihnen für mehrere Monate Fotoapparate überlassen. Das gab ihnen die Gelegenheit, das Leben im Dorf in einer eigenen fotografischen Bildsprache festzuhalten.

Was beim Betrachten der Fotografien des Buches und bei einem Besuch in den Dörfern der Maxakali besonders ins Auge sticht, sind die Kleider der Frauen (Abb. 74–77, 79–83). Der Ursprung dieser Kleider ist heute nicht mehr rekonstruierbar, geht aber laut Informationen einzelner Maxakali möglicherweise auf christliche Missionare zurück. Die Frauen kaufen in der benachbarten Kleinstadt Ladainha die Stoffe und Garne und nähen anschließend die Kleider selbst. Bereits kleine Mädchen ab einem Alter von etwa vier bis fünf Jahren besitzen solche Kleider. Bei Farben und Mustern herrscht eine große Vielfalt. Es schien jedoch zur Zeit meines Besuches eine Vorliebe für einfarbige Kleider in den Primärfarben sowie Grün, Rosa und Türkis zu geben. Die dreiteilig gegliederten Kleider (Abb. 79–83) sind ein wichtiges äußeres Erkennungszeichen der Maxakali-Frauen, welche dementsprechend häufig in den Zeichnungen dargestellt werden. Die Dreiteiligkeit wird vielfach noch durch far-

⁵⁴⁷ Ana ALVARENGA / FOTÓGRAFAS TIKMŨ'ŨN DA ALDEIA VERDE (Hg.) (2009); Koxuk Xop: Imagem, Rio de Janeiro.

big abgesetzte Säume unterstrichen. Auffällige Farbkontraste und Komplementärfarben wie Rot und Grün, Blau und Orange, Rosa und Limettengrün werden hierbei bevorzugt. Der strengen Form der Kleider steht eine große Auswahl an Farben, Mustern und deren Kombinationen gegenüber. Dies ist ein Beispiel für eine in sich geschlossene Form, deren Gestaltung dennoch eine individuelle Sprache zulässt. Wie wichtig die Kleider sind, macht auch der Umstand deutlich, dass sie auch als Zeichen von Anerkennung als Geschenk für Fremde angefertigt werden. Sie sind Ausdruck einer kontinuierlichen Entwicklung der künstlerischen Fähigkeiten der Maxakali und auch ihrer Eigenständigkeit, die sich dadurch ausdrückt, dass keine vorproduzierte Kleidung gekauft, sondern ein selbst gefertigtes Erzeugnis bevorzugt wird. Gleichzeitig ist das Maxakali-Kleid ein Alleinstellungsmerkmal, sowohl gegenüber der umgebenden Bevölkerung als auch gegenüber den anderen indigenen Völkern des Bundesstaates Minas Gerais und des benachbarten Bundesstaates Bahia, bei denen es diese Kleider meines Wissens nicht gibt. Dies macht sie neben anderem zu einem identitätsstiftenden äußeren Merkmal, welches hundertfach in Foto- und Videoaufnahmen festgehalten worden ist und bei Besuchen außerhalb der Reservate die Zugehörigkeit zu ihrem Volk betont. Die Kleider mögen ursprünglich von Missionaren als zivilisierende Maßnahme eingeführt worden sein, um der Nacktheit entgegenzuwirken und vielleicht auch, um die Körperbemalung zu verdrängen. Letzteres gelang jedoch nur teilweise. Ich erkenne in den Maxakali-Kleidern eine identitätstiftende Ergänzung zur Körper- und Gesichtsbemalung.

Das Arbeiten mit Fotografie, ebenso wie mit Video, wirkt sich auf die Architektur des Dorfes aus. So stehen im Kern des Dorfes nur traditionelle Häuser, deren Wände aus circa acht bis zehn Zentimeter dicken, nebeneinander gestellten Baumstämmen errichtet sind (Abb. 86).⁵⁴⁸ Darüber erhebt sich ein spitzes Dach mit einem Dachstuhl aus Stämmen von ähnlichem Durchmesser, jedoch in größeren Abständen. Über das Dach werden Palmwedel, und darüber eine schwarze Folie als Regenschutz gelegt. Als oberer Abschluss folgt eine weitere Lage Palmwedel. Die Seitenwände können ebenfalls mit Palmwedeln abgedeckt werden (Abb. 84, 85). Immer mehr Maxakali bauen sich inzwischen langlebigere Ziegelhäuser mit Stromanschluss. Diese stehen jedoch keinesfalls im Dorfkern, sondern etwas abseits, damit sie beim Filmen oder Fotografieren der Rituale nicht aufgenommen werden. Die Tradition der aus Holzpfehlern gebauten und mit Palmwedeln bedeckten Häuser wird von den Maxakali in Água Boa vor allem aufgrund der Ästhetik, die immer häufiger durch eigene Foto-

⁵⁴⁸ In dem Buch *Penhãhã* aus dem Jahr 2005, das Mythen und andere Erzählungen der Maxakali vereint, finden sich Zeichnungen mit Häusern anderer Bauart, die wahrscheinlich früher in den Dörfern standen. In Bezug auf die Häuser der Maxakali bedeutet „traditionell“ also lediglich, dass es sich um die aus Holz erbauten einfacheren Häuser, im Gegensatz zu den aus Ziegeln und Beton erbauten Häusern der Peripherie der Maxakali-Dörfer handelt. MAXAKALI (2005); Penhãhã. Pradinho e Água Boa, Belo Horizonte.

und Videodokumentationen wiedergegeben wird, weitergeführt. Isael Maxakali bestätigte diesen Zusammenhang in einem Gespräch mit mir, in welchem er von seinem neuen Ziegelhaus berichtete und warum es so weit ab vom Zentrum des Dorfes gebaut wurde. Nach wie vor spielt sich aber ein großer Teil des täglichen Lebens in den traditionelleren Häusern ab, wo auf aus Lehm gebauten Öfen, die mit Holz befeuert werden, gekocht wird.

Bereits vor dem Einsetzen der *Video-nas-Aldeias*-Bewegung arbeitete die Literaturprofessorin Maria Inês de Almeida viele Jahre intensiv mit den Maxakali und anderen Indianervölkern des Bundesstaates Minas Gerais zusammen, um literarische Projekte, im weitesten Sinne, zu verwirklichen. Einige der Buchpublikationen, die daraus hervorgingen, entstanden auf Initiative der Maxakali selbst. So z.B. das Buch *Hitupmã'ax. Curar*, welches sich Fragen der Gesundheit auf einer ganzheitlichen Ebene widmet und in erster Linie an Ärzte und Krankenpersonal gerichtet ist, welche die Maxakali-Traditionen entweder nicht kennen oder diese ignorieren und missachten. Im Rahmen der Buchpublikationen werden jedes Mal eine große Zahl von Zeichnungen angefertigt, von denen jeweils einige für die finalen Versionen der Publikationen ausgesucht werden. Zudem finden an verschiedenen Orten des Bundesstaates oder direkt in den Dörfern immer wieder Workshops statt, bei denen Zeichnungen, Gemälde und Grafiken in verschiedenen Techniken hergestellt werden.

Dies kennzeichnet die Konstellation künstlerischer Praxis, in welcher Júlia Bernardes und ich die Bewohner von Aldeia Verde darum baten, mit Gouache, Wachs- und Buntstiften Bilder anzufertigen. Vom ersten Tag an war die Beteiligung sehr lebhaft. Zuerst kamen vor allem Kinder, und schnell kamen auch gleich Stifte abhanden, weshalb wir daraufhin eine Abfolge für die Workshoptage erstellten, wobei erst am letzten Tag die Kinder teilnehmen sollten. Das Problem von Materialien, die verschwinden, war mir bereits sowohl bei den Kanamari als auch bei den Deni aufgefallen. Dort waren einige Holzschnittwerkzeuge und Tintenbehälter nach kurzer Zeit verschwunden.

Die Maxakali zeichnen und malen überaus gern. Papier ist in genügendem Maße vorhanden, ebenso farbige Stifte. Die selbst veröffentlichten Bücher, ebenso Filme im Fernsehen und auf DVD, bieten den Maxakali Anregungen zuhauf, auch wenn es eher Jugendliche sind, die letztere Medien nutzen.⁵⁴⁹ Isael Maxakali äußerte mir gegenüber, dass er Spielfilme nicht besonders mag, da sie „lügen“ würden und vor allem Kinder daraus falsche Schlüsse zögen. Sie ahmten z.T. Handlungen nach, wobei sie sich und andere auch verletzten.

Durch die Unterstützung der führenden Politikerin Noêmia Maxakali, ihrer Tochter Suely und deren Ehemann Isael Maxakali wurde meine Forschung immens erleichtert. Noêmia

⁵⁴⁹ Ein Fernseher befand sich zur Zeit meines Besuches in Aldeia Verde in einem unter anderem als Schule genutzten Gebäude, das etwa 500–600 m abseits des zentralen Dorfplatzes liegt.

genießt in dem Dorf eine hohe Anerkennung. Sie bemühte sich in besonderem Maße um die Umsiedlung ihrer Gruppe und die spätere Anerkennung des Dorfgebietes als Reservat. Die friedliche Situation zieht auch immer mehr weitere Maxakali an, denen die Gewalt im Reservat Água Boa und Pradinho zu groß geworden ist. Noêmia nahm, ebenso wie ihre Töchter, unter ihnen Suely, an mehreren Tagen an den „Zeichenstunden“ teil und zeichnete / malte z.B. Tongefäße mit typischer Bemalung, die im Moment meines Besuches nicht hergestellt wurden, weil das Finden des richtigen Tons bis zu diesem Zeitpunkt nicht gelungen war.

Noêmias Tochter Suely hatte die Möglichkeit, eine Ausbildung zur Lehrerin, das sogenannte *Magistério*, zu machen und ab 2006, gemeinsam mit ihrem Mann, am *Curso de FIEI* teilzunehmen. Suely und Noêmia vertreten aufgrund ihrer Eigenschaften und Tätigkeiten ihre Positionen sehr aktiv, sowohl nach außen hin, in Bezug auf die nicht-indigene Gesellschaft, als auch nach innen, gegenüber den Mitgliedern ihrer Gruppe. Weder bei den Deni, noch bei den Kanamari konnte ich in der Zeit meines Aufenthaltes solches öffentliche Engagement wahrnehmen. In Minas Gerais hingegen kommt es auch bei anderen Ethnien, so bei den Pataxó und Xacriabá, häufiger zu einer nach außen hin hervorgehobenen Position der Frauen. Dies sind jedoch nur oberflächliche Betrachtungen, welche ich aus der Beobachtung ableite, dass zahlreiche Frauen der genannten Ethnien am *FIEI* teilnahmen. Suely verkörpert die Rolle einer selbstbewusst auftretenden Frau, welche auch gelegentlich an politischen Veranstaltungen teilnimmt. Ihr Wissen über die neobrasilianische Gesellschaft und nicht-indigene Kultur(en) bestärkt sie in ihrem Drang nach Bildung und Verbesserung für ihr Volk. Wenn sie etwas an der westlichen Kultur schätzt, möchte sie es auch bei sich einführen. Einmal wusch ich im Dorf meine Wäsche in der Nähe des Wasserhahns. Einige Maxakali schauten aus der Ferne zu und auch Suely bemerkte es. Später, beim Interview meinte sie, sie fände es gut, wenn Männer Wäsche wüschen, sie könne sich das auch für ihre Gemeinschaft vorstellen. Durch Beobachtung anderer Lebensweisen gelangt sie zu Schlussfolgerungen darüber, was gut und was schlecht ist für ihre Gemeinschaft.

Mit diesen und anderen Erkenntnissen machen sie und auch andere Maxakali innerhalb und außerhalb des Dorfes Politik und zeigen Präsenz. Dreimal war Suely in Brasília, der Hauptstadt Brasiliens, wo sie unter anderem der Einweihung eines Denkmals, das für den 1997 ermordeten Pataxó-Indianer Galdino Jesus dos Santos errichtet wurde, beiwohnte. Auch andere gesellschaftspolitische Anlässe verlangen gelegentlich die Anwesenheit der Indianer in Brasília, wo sie gemeinsam mit anderen Völkern von den Print- und Fernsehmedien wahrgenommen werden.

3. Zeichnungen

3.1 Kanamari

3.1.1 *Adjaba Nawa Amkira* – Der Geist Adjaba

Im Buch *Mitos Kanamari* (Abb. 87), welches die im Frontispiz besprochene Mythe mit Bild enthält, stößt man auf weitere Zeichnungen, die sich den einzelnen Mythen-erzählungen zuordnen lassen. Die Autoren der Zeichnungen befragten zuvor die Ältesten und ließen sich die Mythen erzählen. Daraufhin entstanden die Zeichnungen. Auf Seite 47 des Buches ist die Geschichte *Adjaba Nawa Amkira* zu finden, die Ton Kanamari erzählt und zeichnerisch umgesetzt hat (Abb. 88).

Ton Kanamari wohnt im kleinen Dorf Curabi / São João, in dem auch noch zwei Brüder und eine Schwester mit ihren Familien wohnen. Ihr Vater hatte sich abseits des Dorfes Flechal, ca. eine halbe Stunde Fahrt mit dem motorisierten Kanu, am Curabi, einem Zufluss des Xeruã angesiedelt. Ton wurde 1977 geboren, sein Vater ist Pima Agripe, seine Mutter Pairo Iraci starb 2009. Bis zur siebten Klasse ging er in die Schule in Eirunepé. Später nahm er an einer Weiterbildung zum *Agente de Saúde* teil. Außerdem wurde er von 2000 bis 2008 zum *Professor Indígena* ausgebildet. Dies geschah im Rahmen des nationalen Indianerlehrer-Ausbildungsprogramms *Curso de Formação de Professores Indígenas*. Zu Beginn dieser Ausbildung lernte er auch die Zeichnung als Ausdrucksform kennen und praktizierte diese von da an regelmäßig. Zu keinem Zeitpunkt erhielt er stilistische Anregungen beim Zeichnen. Vorschläge kamen jeweils nur zum Inhalt. In einem anderen Workshop erlernte Ton die Herstellung und das Auftragen eines natürlichen Lackes, bestehend aus Harz und Alkohol, auf Körbe. Zuvor hatte er sich bereits das Flechten von Kiepen, Sieben und Körben angeeignet, was jedoch von seinen Brüdern und von seinem Vater als Frauenarbeit angesehen wurde, weswegen er dies inzwischen nicht mehr praktiziert. Nach wie vor stellt Ton aber noch Besen her, was von den Kanamari auch als Kunsthandwerk betrachtet wird. Abgesehen von den Besen, werden jedoch wenige kunsthandwerkliche Gegenstände von den Kanamari verkauft. Vielmehr werden diese hauptsächlich für den Eigengebrauch hergestellt. Schon bevor er die Zeichnung kennen lernte, schnitzte Ton Tierdarstellungen in Holz, welche als Spielzeug dienen. Kunsthandwerk ist in seiner Gemeinschaft höher angesehen als Zeichnungen, weil letztere nur wenig Geld einbringen. Dennoch zeichnet er regelmäßig an den Wochenenden und auch in der Schule mit den Kindern. Ihm selbst ist das Zeichnen sehr wichtig, deshalb würde er auch gerne mehr Zeit dafür zur Verfügung haben.

Wie in den meisten Fällen, wenn Zeichnungen zusammen mit Texten veröffentlicht werden, ging man auch bei der Umsetzung dieses Buches nicht sehr behutsam mit den Zeichnungen um. Beim Scannen sind vor allem helle Farben verloren gegangen und beim Druck nicht wiedergegeben worden. Auch durch die Verkleinerung des Formats gehen Details verloren oder werden unkenntlich. Ich beziehe mich in meinen Analysen in der Regel auf die abgedruckten Zeichnungen, und nicht auf die Originale.

Die Zeichnung *Adjaba Nawa Amkira* (Abb. 88) wurde mit Filzstiften und Bleistift auf Papier angefertigt und ist in drei Abschnitte gegliedert. Im oberen Teil stehen sich auf einem Dorfplatz zwei Figurengruppen gegenüber – fünf mit grünen Röcken bekleidete Frauen, Hand in Hand, und acht mit Gewändern aus trockenen Blättern bekleidete Personen. Der mittlere Teil der Zeichnung, in dem eine mit einem Rock bekleidete Frau im Profil zu sehen ist, die in einer Kreisfläche steht, wird mit einer Reihe aus sechs blättergedeckten Häusern mit dem oberen Bildteil verbunden. Im unteren Bildabschnitt sitzt eine Person neben einem Korb mit einem aus diesem herausschauenden kleinen, grauen, anthropomorphen Wesen. Der Sitzende hat sein Gesicht der Frau im mittleren Bildabschnitt zugewendet und bildet so eine Verbindung zwischen dem mittleren und dem unteren Zeichnungsteil.

Die Farbauswahl für die Zeichnung beschränkt sich auf Schwarz, Gelb, Grün, Braun und Grau. Der Boden, auf dem die Personen stehen oder sitzen und auf dem sich die Hütten befinden, ist mit einem grün-braunen Buntstift gemalt worden. Die beiden großen Menschen sind mit Filzstift braun, ihr Haar schwarz gezeichnet. Die Zeichnung wurde für das Buch verkleinert, ungefähr von A4 auf weniger als A5, daher sind einige Details nur sehr klein wiedergegeben, wie die Gesichter und Hände der Tanzenden und des kleinen Wesens im gelben Korb. Auch lässt die Auflösung des Druckes in dieser Hinsicht keine genauere Analyse zu. Über die Komposition und Anordnung der einzelnen Elemente der Zeichnung lassen sich hingegen einige Beobachtungen anstellen. Die Verknüpfung der einzelnen Bildteile untereinander gelang dem Zeichner auf zwei verschiedenen Ebenen. Zum einen geschieht dies auf der Ebene des dreidimensionalen Bildraums mit der kompositorischen Anordnung der Bildelemente. Der obere Bildteil ist über die diagonale Anordnung der Häuserreihe, dessen unterstes Haus sich auf Höhe des Rockes befindet, mit dem mittleren Bildteil, in dem eine im Profil dargestellte dunkelbraune Frau ihre Hand an den Kopf hält, verbunden. Des Weiteren verdeckt das Haar der Frau einen Teil der Gewänder der gelb gezeichneten Tänzer im oberen Bildabschnitt. Auf dieser abstrakten kompositorischen Ebene verbinden sich mehrere Bildelemente, ohne dass dadurch ein inhaltlicher Zusammenhang geschaffen wird. Zum anderen öffnet der Künstler eine zweite Ebene der Verknüpfung, wenn er den unteren Bildabschnitt mit dem mittleren verquickt. Indem die Figur des Sit-

zenden der Frau zugewandt ist, schafft der Künstler ein virtuelles Band des Blickes zwischen den beiden großen Figuren. Dieser Blickbezug ist eine überaus wichtige Komponente in der Zeichnung, erst dadurch vermag der Betrachter die einzelnen Bildteile miteinander in Bezug zu setzen und ist in der Lage, die Zeichnung als geschlossene Einheit zu betrachten.

Der Künstler Ton Kanamari hat für das Buch nicht nur eine Zeichnung angefertigt. Er hat auch die entsprechende Textversion verfasst. Sie liegt, wie alle Geschichten des Buches, auf Kanamari und auf Portugiesisch vor. Es folgt die deutsche Übersetzung:

Der Geist Adjaba⁵⁵⁰

Vor langer Zeit raubte der Geist Adjaba den Tākuna viele Kinder, wenn sie Feste feierten und tanzten. Die Tākuna feierten gern viele rituelle Feste. Adjaba entdeckte dies. Wenn die Tākuna tanzten, stahl Adjaba die Kinder und trug sie in einem großen Korb zu seiner Hütte, wo er mit seiner Frau lebte.

Eines Tages feierten die Tākuna des Nachts ein schönes Fest. Als es Tag wurde, vermissten die Mütter ihre Kinder. Die Mütter suchten die Großmütter der Kinder auf. Sie fragten die Großmütter nacheinander: Wo ist mein Kind?

Die Großmütter erwiderten, dass sie von nichts wüssten. Jede Mutter, die ihr Kind vermisste, stellte die gleiche Frage.

Von dieser Zeit an lebten die Tākuna eine ganze Weile, ohne im Dorf ihr Ritual abzuhalten. Die Familien der verschwundenen Kinder weinten sehr viel, wussten aber nicht, wo die Kinder waren. Adjaba tötete viele Kinder. Nur zwei Knaben waren noch am Leben. Adjaba suchte sich zuerst die dicken Kinder zum Töten aus und die dünneren hob er sich für einen anderen Tag auf.

Die Jungen wurden älter. Eines Tages konnten die Jungs Adjaba töten und waren zufrieden, über die Rache für den Tod so vieler Kinder. Anschließend kehrten sie in das Dorf zurück.

Als die beiden dorthin zurückkehrten, wo ihre Familien waren, erkannten die Mütter der Jungen ihre eigenen Kinder fast nicht wieder.⁵⁵¹

Mit Hilfe dieser Erzählung lässt sich nun zum Teil auch klären, welche Personen in der Zeichnung dargestellt sind und welche Handlungen vorgeführt werden. Wie bereits in der im Frontispiz erörterten Zeichnung, so sind auch in dieser mehrere aufeinander folgende Ereignisse in einer Simultandarstellung zusammengefasst. Entsprechend der Erzählung wird im oberen Teil das Fest der Kanamari dargestellt. Wie bei vielen Ritualen oder *Brincadeiras* (zu den *Brincadeiras*, siehe Kap. 2.2.4.4) üblich, fassen sich die Frauen an den Händen, während sie den Männern gegenüber stehen, die, sich ebenfalls an den Händen haltend, in Gewänder aus *Buriti*-Blättern gekleidet sind. Das Bild zeigt zwei Reihen aus jeweils acht Männern und fünf Frauen. Damit ist die Anzahl der Personen zwar unterschiedlich, aber aufgrund der verschiedenen Körpergrößen erreichen die beiden Reihen die gleiche Breite. Rechts der beiden Reihen beginnt eine stufenförmig absteigende Folge von mit grünen Palmblättern gedeckten Hütten. Letztere symbolisieren die Architektur des Dorfes. Dadurch wird der Ort, an dem die Tākuna im oberen Bilddrittel ihr rituelles Fest feiern, als zentraler Dorfplatz identifizierbar.

⁵⁵⁰ Die Schreibweise von *Adjaba* wechselt innerhalb der verschiedenen Mythentexte. In meiner Übersetzung ins Deutsche habe ich nur die Schreibweise „Adjaba“ benutzt.

⁵⁵¹ SASS (Hg.) (2007a), S. 48f.

Die sechs Hütten führen diagonal nach links direkt in die Mitte des Bildes zur Darstellung einer Frau, die ihre linke Hand zum Mund und zur Nase hebt. Sie wird im Profil gezeigt. Man sieht ihr rechtes Ohr und ihr rechtes Auge. Die Kontur von Nase, Mund, Kinn und Hals wurde mit einem dunkelbraunen Filzstift nachgezogen, mit dem auch das Haar gemalt wurde. Die Frau trägt einen Rock, der sich farblich nicht von ihrem Körper abhebt. An der Hüfte ist ein schmaler gürtelartiger Streifen erkennbar, der durch das verstärkte Auftragen der Farbe mit Hilfe des Filzstiftes hervorgerufen wurde. Auffällig ist, dass diese weibliche Figur zwar einen Rock besitzt, aber dieser die gleiche Farbe erhält, wie der Rest des Körpers. Dadurch erscheint die Frau gleichzeitig nackt und bekleidet. Die angedeutete Form des Rockes scheint lediglich die Funktion zu besitzen, die Person als weiblich erkennbar zu machen.

Ausgehend von der Geschichte ist anzunehmen, dass es sich bei der Frau um eine der Mütter handelt, die nach ihrem Kind Ausschau hält. Nach dem Ritual ist die Suche nach den Kindern die zweite Handlung, die hier dargestellt wurde. Suche und Ritual sind nur durch eine Reihe von Hütten, die als kompositorisches Bindeglied fungieren, verknüpft. Im untersten Bildteil sehen wir eine Person auf dem Boden sitzen. Diese Person hat ihr Gesicht der Frau in der Bildmitte zugewendet. Erstere trägt keinen Rock und hat kürzere Haare, weshalb es sich wohl um eine männliche Figur handelt. Beide Arme sind nach vorn gestreckt. Mit dem rechten Arm berührt der Mann die Knie, die sich rechts vor dem Brustkorb befinden. Die Rückseite des Kopfes wird vollständig von Haaren bedeckt. Links neben dem Mann steht auf dem Boden ein aus Blättern geflochtener Korb, dessen Höhe ungefähr der halben Körperlänge des Mannes entspricht. Aus dem Korb, auf den man von oben blickt, schaut ein kleines Wesen heraus, welches mit dem linken Arm winkt. Dieses kleine Wesen wurde mit Bleistift gezeichnet. Der Korbrand verdeckt das Wesen, das von der Hüfte an aufwärts zu sehen ist. Erst die Mythe klärt darüber auf, worum es sich bei dem Wesen handelt. Dort ist von den Kindern die Rede, welche von Adjaba in einen großen Korb gesteckt werden. Bezogen auf die im Bild vorhandenen Größenverhältnisse ist Adjaba ein Riese und auch der Korb mehrere Meter hoch. Diese Relationen besitzen keine absoluten Werte, und die Zeichnung darf deshalb nicht von vornherein als maßstabgerecht erachtet werden. In der Mythe ist davon die Rede, dass Adjaba einen großen Korb trägt, wie groß Adjaba selbst ist, erfährt der Leser nicht. Es ist möglich, dass Adjaba aufgrund seiner Stärke in der Lage ist, einen so großen Korb zu tragen. Der Text allein macht keine hinlänglichen Aussagen über die Größenverhältnisse. So kann man davon ausgehen, dass der Künstler die Körpergröße von Adjaba betonen wollte, der gewiss größer als ein Mensch ist.

Festhalten sollte man, dass in der Zeichnung drei verschiedene Situationen der Mythe miteinander verknüpft und im Bildraum dargestellt werden: das Ritual / die *Brincadeira*, die Suche der Mütter nach ihren Kindern und Adjaba, neben seinem Korb sitzend. Diese letzte Situation könnte dem Teil der Mythe entsprechen, in welchem davon berichtet wird, dass Adjaba die Kinder tötet. Hinsichtlich der Abfolge der Ereignisse der Mythe gestaltete Ton die Zeichnung streng hierarchisch. Entsprechend dem zeitlichen Verlauf staffeln sich die Begebenheiten im Bild von oben nach unten.

Man kommt jedoch mit dem Verstehen der Zeichnung nicht weiter, wenn man sie nur ausgehend von der Mythe interpretiert. Unabhängig vom jeweils dargestellten Mythen-Abschnitt, ist der Zeichner darum bemüht, zeitlich abgegrenzte Begebenheiten in den räumlichen Zusammenhang des Bildes zu stellen, ohne sie zu isolieren. Auf der kompositorischen Ebene, welche die Organisation des Bildraumes einschließt, erkennt man das Bemühen des Künstlers, zu einem befriedigenden Ergebnis zu gelangen. Hinsichtlich der Größenverhältnisse der einzelnen Handlungsträger folgt Ton Kanamari einer eigenen Logik, die zunächst nicht vollständig geklärt werden kann. Eine Zeichnung von Yodji José Kanamari, Tons Bruder, gibt möglicherweise einen Hinweis, was die Größe Adjabas betrifft (Abb. 89). Es existiert eine Geschichte von Wana und dem Geist Adjaba. Darin wird erzählt, dass es sich bei beiden um Geister der Erde handelt. Wana ist eine Frau, die traurig ist, wenn die Menschen Bäume fällen. Die Zeichnung von Yodji zeigt eine Frau, die fast bis an die Wolken heranreicht. Sie ist deutlich größer als die gefälltten Bäume und überragt auch den einzig noch verbliebenen lebenden Baum am linken Bildrand. Wenn also Adjaba und Wana im gleichen Atemzug genannt werden, sind wohl auch beide von übermenschlicher Größe. Das erklärt auch, warum der Korb von Adjaba so groß ist und warum das Kind darin so klein dargestellt ist. Hinsichtlich der übrigen dargestellten Personen hat sich der Zeichner jedoch die Freiheit genommen, die Größenverhältnisse unter anderen Gesichtspunkten zu gestalten. So sind die Frauen, die sich im oberen Bildteil an den Händen halten, und die ihnen gegenüber stehenden Männer in den Blätter-Gewändern kleiner dargestellt als die Frau in der Mitte sowie Adjaba im unteren Bildteil. Die verkleinerte Darstellung der Personen, die am Ritual teilnehmen, ist unter dem Gesichtspunkt der Bildaufteilung konsequent und entspricht auch ihrer Anonymität. In diesem Sinne ist die winzige Darstellung der Hütten zu verstehen, die eher als Bildlegendensymbol für die räumliche Konstellation eines aktuellen Kanamari-Dorfes zu lesen sind, denn als Maßstab für die Körpergröße seiner Bewohner.

Autor des im Frontispiz beschriebenen Bildbeispiels (Zeichnung zur Piyoyom-Mythe, Tafel 1), wie auch der in diesem Kapitel besprochenen Zeichnung zur Adjaba-Erzählung

(Abb. 88), ist der Künstler Ton Kanamari. Trotz einiger Parallelen weist das zweite Beispiel wesentliche Unterschiede zum ersten auf. Im Folgenden sollen beide Zeichnungen miteinander verglichen und ihre Charakteristika hervorgehoben werden.

Der auffälligste Unterschied besteht in der räumlichen Aufteilung der Zeichnungen. In der Piyoyom-Zeichnung werden zwei Zeitebenen eng miteinander verknüpft. Nur die Größenverhältnisse der Personen, Tiere und Pflanzen sowie die Mythenerzählung selbst geben Aufschlüsse darüber, wie die Verflechtung der zeitlichen Abschnitte zu klären ist. Einerseits wird hierbei eine starke Textabhängigkeit sichtbar, zum anderen kann der Bildautor aufgrund der Verbindung zum Text die Bild- und Zeitelemente besser integrieren und ist kompositorisch freier im Umgang mit der Darstellung der Objekte und Personen. Die Textabhängigkeit wird auf diese Weise zur Tugend, da die Inhaltsebene nicht aus der Zeichnung abgelesen werden muss, sondern beim Betrachter die Kenntnis derselben vorausgesetzt werden kann. Die lineare zeitliche Abfolge, in der Mythenerzählung offenbar eine Konvention, ist dagegen im Bild nicht in der gleichen Form umsetzbar. Dort tauchen zeitlich aufeinanderfolgende Momente mehr oder weniger gleichberechtigt nebeneinander auf. Die in das Bild projizierten zeitlichen Ebenen erhöhen die Komplexität und erschweren die Lesbarkeit im Sinne eines Bildtextes. Zeichnungen gehorchen anderen Regeln als lineare Erzählungen, sind artifizieller, in dem Sinne, dass der Künstler arbiträre Regeln für sein Bild kreiert und sich diese von Werk zu Werk unterscheiden können. In gleichem Maße wie ein Künstler das Kondensieren sukzessiver Momente in einem einzigen Bild als Option wählen kann, vermag er Mythensequenzen in einzelnen Zeichnungen, die als Momentaufnahmen fungieren, wiederzugeben. Ton wählte häufig die zweite Variante. Ich werde diese weiter unten noch beschreiben.

Die Zeichnung zu Adjaba (Abb. 88) ist strenger hierarchisch gegliedert als die Zeichnung zu Piyoyom (Tafel 1). Die zeitlichen Abschnitte der Geschichte werden von oben nach unten angeordnet, was es dem Betrachter leichter macht, die Zeichnung gegliedert wahrzunehmen und ihre Elemente verschiedenen Stadien zuzuordnen. Auch ohne Kenntnis der Geschichte wird hier eine zeitliche Staffelung erkennbar, die räumlich umgesetzt wurde. Die räumliche Trennung der Zeitabschnitte geht jedoch zu Lasten einer einheitlichen Bildaussage. Es wird der Versuch deutlich, die lineare Struktur der Mythe in die Bildform zu übersetzen. Die daraus abgeleiteten isolierten Bildteile werden dabei nur ansatzweise miteinander verknüpft, etwa durch die diagonale Reihung der Wohnhäuser oder durch das Hinwenden der sitzenden Person zur Frau in der Mitte. Obwohl die Zeichnung zu Piyoyom auf der Verständnis-Ebene eine größere Abhängigkeit zum Text zeigt, sagt sie sich auf kompositorischer Ebene von diesem los und gewinnt dadurch eine größere Unabhängig-

keit. Die Piyoyom-Zeichnung wurde vom Text inspiriert, setzt sich aber durch große Eigenständigkeit und die ausgewogene Integration seiner Elemente vom literarischen Vorbild ab. Der Zeichnung zur Mythe von Piyoyom gelingt mit den der Zeichnung eigenen Mitteln ein Ausgleich von künstlerischer Autonomie und Textvorlage. Der Zeichnung zur Mythe von Adjaba und den Kindern liegt hingegen der Versuch zugrunde, die zeitlich lineare Struktur der Geschichte bildnerisch nachzuahmen und sie dann mit Hilfe einer Sichtachse, ausgehend vom sitzenden Mann und der diagonalen Häuserflucht, eindimensional miteinander zu verbinden.

Die erste Strategie lässt das Bild geschlossen erscheinen. Die zweite Strategie führt dazu, dass die Zeichnung nach allen Seiten hin offen bleibt und die einzelnen Elemente isoliert voneinander bleiben. Es geht ihr mehr darum, Einzelaspekten der Erzählung ein Gesicht zu verleihen.

Diese beiden Strategien beziehen sich sowohl auf den Umgang der Zeichnung mit dem Vorlagentext als auch auf die unterschiedliche Nutzung des Bildraumes. Das zweite besprochene Bild weist Leerstellen auf, die symbolisch für die Fragen stehen, die es aufwirft. Diese Fragen betreffen zum Beispiel die dargestellten Personen. Handelt es sich bei der Frau in der Mitte wirklich um eine suchende Mutter, oder ist es vielleicht Adjabas Frau? Diese spielt zwar in der Geschichte nur eine untergeordnete Rolle, jedoch ähnelt ihre Darstellung überaus der sitzenden Figur Adjabas. Dieser ist im Gegensatz zu den Feiernden nackt dargestellt. Auch die Frau in der Mitte ist nicht eindeutig als bekleidet dargestellt, sie besitzt keine farblich hervorgehobenen Kleider. Das Trapez des angedeuteten Rockes scheint lediglich dem Zweck zu dienen, ihr Geschlecht hervorzuheben. Auch sind beide Personen etwa gleich groß und mit braunem Filzstift gemalt worden, im Gegensatz zu den Frauen im oberen Bildteil, deren Umrisse mit Bleistift gezeichnet wurden. Über Mutmaßungen kommt man jedoch an dieser Stelle nicht hinaus. Die Zeichnung besitzt in jedem Fall einen Entwurfscharakter, der noch durch die kaum vorhandene Ortsbeschreibung unterstützt wird. Das einzige Attribut, welches auf einen Standort hinweist, ist die Diagonale der Häuser im oberen Abschnitt. Abgesehen davon fehlt den Figuren und Gegenständen eine näher zu bestimmende Umwelt, ganz im Gegensatz zu den meisten anderen Zeichnungen des Buches. Bei der Organisation der Zeichnung hat Ton Kanamari einen höheren Abstraktionsgrad gewählt, der dazu führt, dass es dem Betrachter schwerer möglich ist, sich die geographischen Umstände der Geschichte vorzustellen. Vor allem bleibt ein Gefühl des Rätselhaften zurück, das letztlich sowohl auf die fehlende inhaltliche Verknüpfung der Bildelemente als auch auf die Frage nach der Handlung im Bild – was tut die Person am unteren Bildrand? – zurückzuführen ist.

Über die semantische Ebene hinaus muss auch noch die Frage nach der Art und Weise der bildlichen Repräsentation der Personen beantwortet werden. Hierbei verdeutlichen die beiden Zeichnungen unterschiedliche Wege der Darstellung von Menschen und mythischen Wesen durch den Künstler Ton Kanamari.

In der Zeichnung zur Mythe vom Frosch Piyoyom sind einige Details zu finden, welche Ausdruck von einem bestimmten Menschenbild sind. Der Held der Geschichte wird mit einem Blasrohr dargestellt. Außerdem besitzt er Gesichtsbemalung und hat Pflöcke in den Armen. Auch die kleinen Menschen unterhalb der Palme besitzen Gesichtsbemalung. Daneben ist auch noch ihr Körper bemalt. All diese Attribute zeichnen den Helden Piyoyom als ein Mitglied der Gemeinschaft der Kanamari oder Tākuna, wie sie sich selbst nennen, aus. Körperbemalung bedeutet in vielen indigenen Kulturen die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Stamm.⁵⁵² Dass Piyoyom vom Künstler als ein Angehöriger der Kanamari angesehen wurde, wird auch aus einer Zeichnung ersichtlich, die Ton im Rahmen eines Workshops anfertigte (Abb. 90). In dieser Zeichnung trägt der Schamane eine nahezu identische Gesichtsbemalung. Ein weiterer Beweis, der für die Menschlichkeit Piyoyoms spricht, ist, dass er mit sieben Rippen auf jeder Seite dargestellt wurde. Dadurch wird auch gezeigt, dass er sich vom späteren Dasein als Frosch unterscheidet. Somit hat man es hier mit einer Bezeugung der Ähnlichkeit zum Menschsein und einer Abgrenzung von der Existenz als Frosch zu tun. Dies ist umso auffälliger, als Piyoyom eine Doppelidentität besitzt – später transformiert er sich und erhält eine neue Identität. Der Grund für die besonders sorgfältige Ausführung der Darstellung Piyoyoms liegt möglicherweise in der glaubwürdigen Sichtbarmachung seiner menschlichen Existenz. So lassen sich auch die detailgenaue Zeichnung des linken Ohres, die ungewöhnlichen Knie und Ellbogen und die Rippen als Abgrenzung von seiner späteren Existenz verstehen. Dem Betrachter wird eine klare Unterscheidung der beiden Existenzformen nahe gebracht. Und doch konterkariert der Zeichner die Unterscheidung durch die Beschriftung beider Wesen, Jäger und Frosch, als „Piyoyom“ und stellt ihn damit als ein Individuum mit zwei Naturen dar. Dass sie zusammengehören, wird auch durch den Umstand deutlich, dass die Größenverhältnisse zwischen beiden gewahrt bleiben. Die Vermittlung der doppelten Natur spielt in der Zeichnung eine wichtige Rolle, was durch die Worte „Piyoyom = Frosch“ eindeutig bezeugt wird. Die

⁵⁵² Siehe auch: Aracy Lopes da SILVA / LUX Boelitz VIDAL (1992); Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicos, in: LUX Boelitz VIDAL (Hg.); Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética, São Paulo, S. 281–293. Silva und Vidal legen dar, dass grafische Kommunikation – als solche betrachten sie alle grafischen Ausdrucksformen, inklusive der Körperbemalung – Ausdruck von Gruppenzugehörigkeit ist. Eine analoge Betrachtung, zugespißt auf die Körperbemalung der Xerente im Bundesstaat Goiás, findet sich im Aufsatz von Silva und Farias: Siehe Aracy Lopes da SILVA / Agenor T.P. FARIAS (1992); Pintura corporal e sociedade: os „partidos“ Xerente, in: LUX VIDAL (Hg.); Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética, São Paulo, S. 89–116.

Doppel-Identität stellt ebenso einen Bezug zwischen Mensch und Natur her. Dieser Bezug umfasst im amazonas-indianischen Denken, wie Eduardo Viveiros de Castro vorschlug, ein soziales Intervall.⁵⁵³ Mensch und Frosch sind demnach Teil **einer** menschlichen Kultur, welche verschiedene Naturen mit ihren Erscheinungsformen – in diesem Fall der menschlichen Haut und der Haut des Frosches – beinhaltet.

Piyoyom kommuniziert als Mensch mit den anderen Tâkuna und schützt sie schließlich vor den vom Himmel fallenden Steinen, indem er ihnen rät, unter eine Palme in Sicherheit zu gehen. Piyoyom ist ein Wesen, welches offensichtlich über besonderes Wissen und Fähigkeiten verfügt. Dieses Wissen teilt er mit den Tâkuna. Die besondere Rolle Piyoyoms wird auch noch durch seine außergewöhnliche Größe im Vergleich zur Palme herausgestellt. Dass es sich nicht um einen gewöhnlichen Menschen handeln kann, macht wiederum der Text deutlich, in dem davon berichtet wird, dass er den alten Himmel mit dem Blasrohr beschießt. Sicher bedarf dies eines großen Mutes, der sich letztlich auch in der Körpergröße widerspiegelt. Die zuvor noch bestehende Gemeinschaft mit den Tâkuna findet bald ein jähes Ende. Wenn sich die zehn Kanamari gemeinsam mit Piyoyom unter eine Palme retten, ist dieser, der Zeichnung zufolge, bereits in einen Frosch verwandelt worden, möglicherweise aufgrund seines Handelns.

Vergleicht man die Eigenarten der Darstellung von Piyoyom und den anderen Kanamari, so fällt ein starker Kontrast ins Auge. Die zehn klein dargestellten Tâkuna sind nur sehr schematisch gezeichnet. Auf die Körperbemalung ist jedoch Wert gelegt worden, um sie als Kanamari zu kennzeichnen und ihre Gemeinsamkeiten mit Piyoyom herauszustellen. Dieser wird jedoch in größerem Detailreichtum gezeigt. Schematisierung und Detailreichtum in ein und derselben Zeichnung sind auf unterschiedliche Darstellungsabsichten zurückzuführen. Der Held der Geschichte soll dem Betrachter besonders nahe gebracht werden. Seine Rolle ist ambivalent. Offensichtlich fordert er die Wut des Himmels heraus, denn von diesem fallen Steine herunter. Piyoyom gewährt jedoch einer kleinen Gruppe Kanamari Schutz unter einem Baum. Diese Gruppe besteht sicherlich nicht zufällig aus fünf Frauen und fünf Männern. Der Text macht deutlich, dass nach dem Herabfallen der Steine vom Himmel außer diesen zehn Menschen keine weiteren Kanamari übrigblieben. Nach und nach vermehrte sich jedoch die Bevölkerung wieder. Sie muss also von dieser kleinen Gruppe abstammen. Piyoyom ist auf diese Weise einerseits der Auslöser für eine große Katastrophe, die nahezu die gesamte Kanamari-Bevölkerung umbrachte, andererseits ist er

⁵⁵³ Eduardo Viveiros de Castro bringt in seinem Aufsatz zum Perspektivismus / Multinaturalismus seine These durch die Idee von einer Kultur mit vielen Naturen auf den Punkt, vgl. hierzu: Eduardo VIVEIROS DE CASTRO (2002); *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*, in: ders.; *A inconstância da alma selvagem*, Rio de Janeiro, S. 378–382.

gewissermaßen für die Schaffung eines neuen Geschlechts verantwortlich. Dieser schöpferischen Rolle wird die Zeichnung durch die detaillierte Darstellungsweise gerecht. Indem Piyoyom als Mensch gezeigt wird, mit Rippen, Gesichtsbemalung, Knien und Ellenbogen, wird seine einstige Nähe zu den Menschen herausgestellt, die anschließend durch seine Verwandlung in einen Frosch aufgehoben wird.

Die Adjaba-Zeichnung bezieht zu einer ganz anderen Erzählung Stellung. Die Geschichte handelt von der Trauer der Familien über den Verlust ihrer Kinder und sie handelt von Raube. Die Zeit der rituellen Feste wird kontrastiert durch den Raub der Söhne und Töchter durch Adjaba, den Geist, der in einer anderen Geschichte gemeinsam mit Wana als Geist und Herr der Erde bezeichnet wird. Beide leiden unter der Zerstörung von Boden und Bäumen und besitzen eine Schutzfunktion für letztere. Adjaba verfügt über verschiedene Persönlichkeitsaspekte, die in den Mythen zum Ausdruck kommen. Keinesfalls erhielt Adjaba ein bedrohliches Aussehen in der Zeichnung. Es ist auffällig, dass sein Gesicht abgewandt und er sitzend dargestellt ist. Er nimmt eine Ruheposition ein, wirkt passiv, beobachtend. Nichts deutet darauf hin, dass er Kinder entführt und sie umbringt. Seine Nacktheit und Hautfarbe stehen im Kontrast zu den bekleideten Männern und Frauen des Rituals. Im Gegensatz zu Piyoyom gehört Adjaba scheinbar nicht der Gemeinschaft der Tākuna an. Sein aggressives Verhalten, welches in der Mythe beschrieben wird, sowie seine dargestellte Nacktheit weisen auf einen primitiven menschlichen Zustand hin. Die fehlende Aggressivität in der Darstellung lässt sich jedoch vielmehr mit den positiven Aspekten in Adjabas Persönlichkeit in Einklang bringen, wie sie in der Erzählung von *Wana und der Geist Adjaba* wiedergegeben werden.

3.1.2 Die Geschichte vom Feuer

Die Geschichte vom Feuer

Früher, vor vielen Jahrhunderten, hatten die Tākuna kein Feuer. Sie ernährten sich von roher Nahrung, von Nambu-Fleisch⁵⁵⁴ und anderen Tieren, die nicht viel Blut hatten.

Eines Tages gingen die Tākuna an einem fernen Ort jagen, wo noch nie jemand gewesen war. Dort trafen sie auf einen Schwarzaffen, der die Sprache der Menschen sprach. Zu dieser Zeit hatten nur die Affen⁵⁵⁵ Feuer. Und sie wollten das Feuer niemandem geben, deshalb taten sie die Glut in mehrere Tontöpfe hinein und hängten den Topf in einem enormen Haus in großer Höhe auf, damit niemand die Glut stehlen konnte.

Ein Jäger der Tākuna sah, wie die Schwarzaffen viele Vögel töten: Araras, Papageien und andere, um sich zu ernähren. Sie töteten weiter, bis zu dem Ort, wo sie wohnten, in ihrem großen Haus. Sie machten ihr bevorzugtes Essen und benutzten das Feuer. Der Jäger sah das von weitem und nahm auch den Geruch des Essens der Schwarzaffen wahr. Der Jäger merkte, dass dies sehr wichtig für sein Volk war und in Zukunft sehr hilfreich sein würde. Plötzlich kehrte er in sein Dorf zurück. [...] Er erzählte alles, was er dort gesehen hatte. Gleichzeitig gab er den anderen Tākuna Bescheid, sie sollten das Feuer holen.

⁵⁵⁴ *Nambu* (bras. Portug.): Vogel der Familie *Tinamidae*, Genera *Tinamus* und *Crypturellus*.

⁵⁵⁵ Im portug. Text ist vom „macaco-preto“ die Rede, möglicherweise ist der im Amazonasbecken beheimatete „macaco-prego“, der Gehaubte Kapuziner, *Cebus apella*, gemeint. Ich habe dennoch „macaco-preto“ wörtlich mit „Schwarzaffe“ übersetzt.

Sie gingen dort hin und sahen das Feuer. Aber sie konnten die Glut nicht bekommen. Die Affen ließen sie das Feuer nicht holen. Die Schildkröte sprach, sie würde den Topf mit der Glut holen. Sie warf eine Kugel [...] aus Latex, um den Tontopf mit der Glut, der an einem Strick hing, zu zerbrechen. Aber es gelang ihr nicht. Das Zwergmazama⁵⁵⁶ versuchte es auch, schaffte es aber nicht. Es rief das große Mazama⁵⁵⁷, dieses warf auf den Topf mit der Glut, der Topf zerbrach und die Glut fiel in alle Richtungen. Die Eule nutzte die Gelegenheit, nahm die Glut und brachte sie nach oben, zu einem trockenen Stück Holz. Dort wartete die Eule darauf, dass die Tākuna kommen würden. Der Frosch bat die Eule um ein Stück von der Glut. Die Eule dachte nach, gab der Bitte nach, und gab dem Frosch ein Stück von der Glut, weil sie dachte dass der Frosch pustend das Feuer entfachen würde. Aber er löschte es aus. Die Eule gab dem Frosch noch ein Stück Glut, aber auch dieses Stück erlosch.

Das dritte Stück Glut ging nicht aus. [...] das Feuer begann zu brennen. Die Eule [...] brachte das Feuer überallhin, das Feuer an den trockenen Holzstücken entfachend, legte sie überall Feuer. Deswegen haben wir heutzutage Feuer.

Und so hat die Eule das Feuer für uns alle bekommen. Anschließend rief sie die Tākuna und brachte ihnen bei, wie man mit den Holzstückchen Feuer macht. Und die Schwarzaffen verloren das Feuer. Deshalb wurden sie wütend und bleiben bis heute die gleichen Schwarzaffen. Das Feuer wurde in der Nacht entdeckt.⁵⁵⁸

Die Zeichnung zur Geschichte vom Feuer wurde mit Filzstift und Bleistift auf Papier im Hochformat ausgeführt (Abb. 91). Vor einer, das mittlere Bilddrittel ausfüllenden, pyramidenartigen großen Hütte mit durchscheinender Außenwand stehen drei Affen, von denen zwei ihre Köpfe nach links gerichtet haben, während der Kopf des anderen nach rechts gewendet ist. Ihre Körper wurden mit dunkelbraunem Filzstift gemalt. Die Augen sind aufgrund der Druckauflösung kaum zu erkennen. Um das mittlere Tier herum hat der Bildautor rote Striche gezeichnet. Diese scheinen von einem runden Gefäß auszugehen, welches als äußerstes von rechts gemeinsam mit vier anderen unter der Hüttendecke hängt. In der linken unteren Ecke sitzt ein kleines braunes Tier mit einer roten Scheibe oder Kugel, dem in der rechten unteren Ecke zwei kleine Schildkröten gegenüber sitzen. Dazwischen, etwas oberhalb, steht eine Gruppe unbekleideter anthropomorpher Gestalten, aus dem Bild heraus schauend, dem Betrachter zugewandt und sich an den Händen haltend. Links und rechts davon, jeweils paarweise übereinander angeordnet, befindet sich je ein hellbraunes und ein in mittlerem Branton gehaltenes Tier. Unter dem Kopf des linken hellbraunen Tieres befindet sich eine dunkelbraune Kugel. Eine zweite findet sich vor dem rechten äußeren Gefäß unter der Hüttendecke, dieses halb verdeckend. Neben den beiden, jeweils vom Wort „Bahtseh“ – generische Kanamari-Bezeichnung für Rehe und andere Spezies der Familie *cervidae* – begleiteten Tieren steht ein kleiner Baum, ein Sechstel der Bildhöhe einnehmend. In seiner Krone sitzt ein Vogel. Oberhalb der großen Behausung dominieren zwei unterschiedlich große Bäume beide Bildränder. Die Krone des linken Baumes ist mit orangefarbenen Punkten betupft. Ganz in der rechten Ecke ist noch ein kleiner Baum mit großen einzelnen Blättern zu sehen. Zwischen zwei großen Bäumen stehen zwei kleinere

⁵⁵⁶ Port. *veado-roxo*, lat. *Mazama rufina*, deutsch Zwergmazama.

⁵⁵⁷ Port. *veado-capoeira* / *veado-mateiro*, lat. *Mazama americana*, dt. Großmazama.

⁵⁵⁸ SASS (Hg.) (2007a), S. 43–46.

Bäume, davon einer ohne Blattwerk. An beiden lodern Flammen im oberen Teil. Am oberen Bildrand rechts füllt ein weiterer kleiner Baum die Lücke zwischen den beiden großen Bäumen aus. Inmitten der beiden grünen Kronen sitzt ein rotes Tier mit schwarzem Schnabel.

Auf inhaltlicher Ebene lässt sich leicht die Beobachtung machen, dass das Bild mit der oben aufgeführten Erzählung vom Feuer weitestgehend konform geht. Vieles wird nur aus dem Zusammenhang mit der Geschichte deutlich. Das kleine Tier in der linken unteren Bildecke ist der Frosch, der ein Stück Glut zwischen seinen Füßen hat. Die beiden Tiere über dem Frosch werden in der Erzählung als Rehe unterschiedlicher Spezies bezeichnet. Sie werfen, nachdem zuerst die Schildkröte an der Reihe ist, mit einer Kautschuk-Kugel auf die unter dem Dach des Hauses hängenden, mit Glut gefüllten Tontöpfe. Einem von beiden gelingt es auch, den Topf zu treffen. Die daneben auf dem Boden stehenden anthropomorphen Figuren repräsentieren die Tākuna, die sich um das Feuer bemühen. Eine wichtige Rolle bei diesem Vorhaben spielt die Eule, welche auf einem kleinen unter dem oberen Bildrand befindlichen Baum sitzt. Nachdem es dem zweiten Reh gelungen war, den Topf mit der Glut zu treffen, zerbricht dieser, die Glut fällt herunter und treibt auseinander.

Die Eule nimmt etwas von der Glut und setzt sich damit auf einen Ast, sie wartet auf die Tākuna. In der Zwischenzeit gelingt es dem Frosch, der zu seinen Füßen ein Stück Glut liegen hat, das Feuer mit Hilfe der Glut zu entzünden, woraufhin die Eule an verschiedenen Stellen – in der Zeichnung an zwei kleinen Bäumen – Feuer legt. Die Zeichnung greift den Moment auf, als die Tākuna gemeinsam bei den Affen eintreffen, nachdem ihnen ihr jager Kamerad von seiner Entdeckung berichtet hatte, was im Buch *Mitos Deni* in einer vorhergehenden Zeichnung (Abb. 92) thematisiert wird. Gleichzeitig finden im Bild noch zwei Handlungen statt, die erst nach der Ankunft der Tākuna geschahen. Zum einen das Bewerfen der Töpfe durch die Rehe und zum anderen das Verteilen des Feuers durch die Eule, welche in der Zeichnung jedoch nicht in der Bewegung, sondern in einem statischen Zustand dargestellt wird. Es werden also verschiedene Augenblicke in einem Szenario zusammengefasst, um dem Erzählfluss mit zeichnerischen Mitteln entgegenzukommen. Wie es dem Künstler gelang, dies kompositorisch umzusetzen, soll im Folgenden untersucht werden. Ich möchte eine Dreiteilung vornehmen, welche Vorder-, Mittel und Hintergrund beinhaltet. Während der Vordergrund von den Schildkröten, den Rehen, dem Frosch und dem kleinen Baum konstituiert wird, umfasst der Mittelgrund die große Hütte mit den drei Affen davor. Beide Ebenen werden miteinander verschränkt durch das Zielen mit den Kautschukugeln auf die Töpfe in der Hütte. Ebenso gibt es eine Blickbeziehung zwischen den Affen und den Rehen. Vorder- und Mittelgrund sind auch noch durch Symmetrie-Bezüge

miteinander verwoben. Die Mitte des Vordergrundes wird dominiert von den vier Tākuna, die in jeweils gleichem Abstand von zwei Rehen an den Bildrändern flankiert werden. Diese Symmetrie wird im Mittelgrund von den drei Affen aufgenommen, von denen einer über der Figurengruppe und die beiden anderen jeweils über den beiden Rehen sitzen. Die Hütte führt diese Symmetrie in ihrer Spitze zu einem Abschluss. Nur der im Hintergrund liegende Waldabschnitt verlässt die Symmetrie, ordnet sich ihr nicht unter. Verschiedene Baumspesies ohne Namensbezeichnung lockern den Hintergrund auf.

Verbunden werden die Bildgründe untereinander auch dadurch, dass Die Zeichnung mit Bleistift grau unterlegt wurde. Dieser Untergrund will aber nicht zu den farbig gehaltenen Bildteilen passen, die auf ihm zu schweben scheinen. Die Wahl dürfte hier auch deshalb auf den Bleistift gefallen sein, weil er das häufigste grafische Zeichenmittel darstellt und im Gegensatz zu den schnell austrocknenden Filzstiften länger haltbar und leichter verfügbar ist.

Dieser Zeichnung (Abb. 91) ist im Buch noch ein anderes Bild vorangestellt (Abb. 92). Es führt die Erzählung ein, die in der Sprache der Kanamari / Tākuna beginnt, und ist auch mit einer Bildüberschrift versehen: *Hôdjah Nawa Amkira*. In zwei Reihen stehen untereinander jeweils vier und fünf grüne Hütten, in deren Eingängen jeweils eine anthropomorphe Figur steht. Im rechten unteren Bildviertel hält eine menschliche Figur ein Blasrohr in der Hand. Im linken unteren Bildviertel steht über einem Stumpf ein kleiner Baum. Die gesamte Bildfläche ist mit Bleistiftschraffur unterlegt, und zwischen den Häuserreihen sowie auf der unteren Bildhälfte findet der Betrachter kleine grüne Pflanzen. Zwischen den Häuserreihen steht das Wort „ALDEIA“ („Dorf“) geschrieben. Schnell erkennt der Leser, dass es sich bei dieser Szene um den Moment handelt, als der Kanamari-Jäger von seiner Entdeckung heimkehrt, um den anderen Männern des Dorfes davon zu berichten.

Die dritte Abbildung (Abb. 93) der Erzählung bleibt inhaltlich ein wenig rätselhaft. Sie scheint sich weniger an den Handlungsverlauf anzulehnen. Dennoch findet auch in ihr eine originelle Bilderzählung statt, welche die Eigenständigkeit dieser Zeichnung betont. Auf grauem Bildgrund erheben sich fünf hohe Bäume, zwischen denen ein Mensch zu den Baumkronen aufschaut. Darin sitzen Affen, die in Gefäßen Glut aufbewahren und die mit Pfeilen auf Vögel zielen. Im unteren Bilddrittel, auf der linken Seite, liegt ein Affe am Boden, unter ihm ein Pfeil. Überall zwischen den Bäumen und in der Nähe des am Boden liegenden Primaten lodert Feuer. Obgleich ohne Symmetrie, ist der Aufbau des Bildes recht streng. Die Baumstämme, deren Basen auf einer geraden Linie stehen, wurden mit Bleistift und Lineal vorgezeichnet. Die Strenge ergibt sich auch aus der nahezu gleichen Höhe und der Übereinstimmung der Anzahl der Bäume sowie der Affen. Die Korrespondenz erstreckt

sich auch auf die Vögel in den Baumkronen und die Töpfe mit der Glut, derer es jeweils fünf gibt. Der fünfte Topf ist jedoch mit der Glut heruntergefallen und daher nicht mehr sichtbar (nur noch die Glut ist am linken Bildrand erkennbar). Die zahlenmäßige Korrespondenz ist auffällig, und sie ist nur unter ästhetischen Gesichtspunkten zu verstehen. Die Bildoberfläche geht nur geringfügig über die Zweidimensionalität hinaus. Etwa beim Hintergrund, der ein mit kleinen Pflanzen besetztes Feld zeigt. Links unten deutet sich mit dem liegenden Affen und mit dem diagonal gefallenem Pfeil ein nicht näher ausgeführter Vordergrund an. Abgesehen davon erscheint das Bild flächig und zweidimensional. Der Bildraum existiert nur als Oberfläche.

Am oberen Bildrand steht die gleiche Bildüberschrift, wie in der ersten Abbildung (Abb. 92) zur Erzählung: *Hôdjah Nawa Amkira*. In Kenntnis der im Buch wiedergegebenen Version der Mythe vermute ich, dass sich der Bildautor auf eine andere Variante bezieht. Hier sieht der Betrachter keine Hütten und weder Rehe noch Schildkröten oder andere Assistenten, die den Kanamari behilflich sind, das Feuer zu erlangen. Ein weiterer Unterschied ist der am Boden liegende Affe, dessen Anwesenheit man nicht aus der Erzählung ableiten kann. In Ergänzung zur verschriftlichten Mythe wird hier eine alternative Version erzählt, in der ein Tâkuna offensichtlich einen der Affen mitsamt dem Glutgefäß abschießt. Die Glut entfacht schließlich auf dem Boden das Feuer, dort, wo der Affe liegt. Anschließend breitet es sich überall aus. Die Wirkung der Abbildung ist von unschätzbarem Wert. Gerade weil sie sich nicht mit der abgedruckten Erzählung deckt, macht sie den Betrachter aufmerksam auf die Vielseitigkeit und teilweise Widersprüchlichkeit mancher Mythenversionen. Es wird deutlich, dass die Narration so, aber auch anders sein kann. Die Einseitigkeit der verschriftlichten Mythe und das Konzept des Abgeschlossenen, was sich mit der Buchform verbindet, werden mit Hilfe der Zeichnung aufgebrochen. Tatsächlich haben drei Kanamari ihren Namen unter den originalen Text der Kanamari-Transkription gesetzt. Für das Format eines für Schule, Forscher und interessierte Laien intendierten Buches musste ein geglätteter Text geschaffen werden, welcher dem Lesefluss entgegenkommt, jedoch von der Vielseitigkeit der ursprünglichen oralen Varianten abrückt. Die dritte, eben beschriebene Zeichnung wurde von Pima Cleuzael Kanamari, der im Buch noch den Namen Paranem Manoel trägt, gefertigt. Pima änderte aufgrund eines einschneidenden persönlichen Erlebnisses seinen Namen. Als ich ihn im August 2008 kennenlernte, hieß er noch Paranem. Bei meinem zweiten Aufenthalt erzählte er mir, was ihm während eines Ausfluges nach Itamarati widerfahren war. Er hatte sich dort mit anderen Indianern betrunken, und auf dem Rückweg durch den Wald kam es zu einem Zusammenbruch, wodurch er nicht mehr ansprechbar war. Angehörige transportierten ihn in sein Dorf, wo er eine Zeitlang weiterhin nicht an-

sprechbar war und auch keine Nahrung aufnahm, bevor es ihm nach und nach wieder besser ging. Hinterher berichtete Pima, wie er sich seitdem nennt, von Dingen, die er während der Zeit, in der er nicht bei Bewusstsein war, durchlebte. Zusammenfassend lässt sich das von ihm Erlebte als Nahtod- und Erweckungserlebnis verstehen. Noch im Wald habe er eine weiße Figur gesehen, die ihn gerufen und ihm gesagt habe, was er von nun an zu tun und zu lassen habe. Außerdem habe er in diesem Zustand Erzählungen aus der Bibel erfahren, die er zuvor nicht kannte. Dies hat ihn noch näher an den christlichen Glauben herangeführt, der zuvor schon eine gewisse Bedeutung für ihn hatte. Die Vorschriften, die er während seines Erweckungserlebnisses empfing, enthalten sowohl Anweisungen zur Hygiene als auch zu Essen und Trinken. Sie weisen eine Ähnlichkeit mit den Regeln zur Ausbildung zum Schamanen auf.⁵⁵⁹ Seine Kenntnis von Bibelinhalten, ohne diese zuvor gelesen zu haben, zog die Aufmerksamkeit lokaler Pfingstkirchen in Eirunepé und Itamarati auf sich. Gelegentlich wird er deshalb eingeladen, um von dem Erlebten zu berichten. Keinesfalls hat Pima bisher versucht, andere von seinen neuen Vorschriften zu überzeugen. Ebenso wenig hat seine „Verwandlung“ zur generellen Ablehnung von Praktiken und Ritualen seines Volkes geführt.

Pima, der 1978 oder 1979 geboren wurde, ging, als er dreizehn war, ein Jahr in Itamarati in die Schule. Neben dem Erlernen der portugiesischen Sprache kam er dort in Kontakt mit der Zeichnung auf Papier. Der Lehrer forderte sie häufig zum Zeichnen auf. Pima sollte Themen der Kanamari malen. Hin und wieder gab der Lehrer auch Anweisungen, wie man zeichnen sollte. Je mehr sie malten oder zeichneten, desto bessere Noten erhielten die Schüler. Vor allem wurden in dieser Zeit Bleistift und Wasserfarben verwendet. Nachdem das Kanamari-Dorf Flechal 2002 eine Schule erhalten hatte, begann Pima, am Ausbildungsprogramm für indigene Lehrer des Bundesstaates Amazonas teilzunehmen. In diese Zeit fällt auch der Beginn einer intensiveren Beschäftigung mit der Zeichnung, was durch den Besuch eines Mitarbeiters eines methodistischen Indianermissionsrates ausgelöst wurde. Dieser malte zwei Wochen lang mit den Indianern des Dorfes Aliança, wo Pima mit den anderen Kanamari vor dem Umzug nach Flechal wohnte. Hauptsächlich handelte es sich dabei um Tierdarstellungen. Es sollen in dieser Zeit keine religiösen Abbildungen gezeigt worden sein, jedoch hat er bei anderen Gelegenheiten Heiligenbilder sowie Bildnisse von Maria und Jesus kennengelernt. Der christliche Bilderkosmos ist ihm daher bekannt, und es muss davon ausgegangen werden, dass er sich diesen auch zu eigen gemacht hat. Der Gottesbegriff wird von ihm in die eigene Kultur integriert – Gott wird von ihm als Schöpfer anerkannt, obwohl er gleichzeitig an die Demiurgen Tamah⁵⁶⁰ und Kirak glaubt,

⁵⁵⁹ Siehe hierzu den Abschnitt zur Schamanenenausbildung im Kapitel 2.2.4.2, S. 98.

⁵⁶⁰ *Tamah* und *Tamakore* sind Synonyme.

welche die ersten Wesen waren und weder Mutter noch Vater hatten. Pima bezeichnet einen der Brüder als schlecht und den anderen als gut. Diese Dichotomie von „gut“ und „schlecht“ kann in der weiter unten zu besprechenden Erzählung und den Zeichnungen von Ton Kanamari nicht nachgewiesen werden.⁵⁶¹ Möglicherweise ist auch der Dualismus ein Produkt der christlichen Sozialisierung Pimás.

Der Komplex der Kunst spielt im Leben von Pima eine große Rolle. Er selbst gab an, dass er jedes Wochenende zeichnet, über die Schulaktivitäten hinaus. Im Zusammenhang mit dem künstlerischen Arbeitsprozess kommt es auch vor, dass er ein halluzinogenes Getränk zu sich nimmt, welches gemeinhin als *Ayahuasca*⁵⁶² bekannt ist. Unter anderem generiert die Einnahme des Getränks auch Bilder, welche ihm als Inspirationsquelle dienen.

Wenn er eine Mythe aufzeichnen soll, fertigt er zuerst die Zeichnung und erzählt anschließend die Geschichte.⁵⁶³ Das Erzählen als performatives Element ist die Aktualisierung der Mythe – im Ergebnis wandelt sich ihre Vielseitigkeit in die konkrete Variante, die beispielsweise im Buch zu finden ist. Die Zeichnung Pimás markiert einen Zustand vor oder außerhalb der Festschreibung der Mythe, indem erstere eine Alternative präsentiert.

3.1.3 Geschichten von Tamah und Kirak

Diese erste Zeichnung (Abb. 94) zu den *Geschichten von Tamah und Kirak* wurde von Ton Kanamari für die Erstellung des Buches angefertigt. Sie ist die erste in einer Reihe von Zeichnungen, welche den so wichtigen Erzählkosmos der Demiurgenbrüder Tamah und Kirak begleiten. Das Buch gibt Antwort darauf, wer die beiden sind und welche Rolle sie im Kanamari-Universum spielen:

Am Beginn der Erde gab es noch keine Menschen. Der erste Mensch⁵⁶⁴, der entstand, war Tamah. Er kam aus einem großen Baum. Tamah sehnte sich nach einem Begleiter. Also schuf er Kirak, seinen Bruder.

[...]

Tamah und Kirak hatten besondere Kräfte. Sie waren und sind bis heute die weisesten Wesen der Welt. Eines Tages hatten sie eine gute Idee. Sie machten die Menschen aus Trauben der kleinen Aricuri-Kokospalme⁵⁶⁵, auch der großen und auch aus anderen Früchten. [...] Tamah und Kirak begannen zu arbeiten, befreiten alle Kerne von der Schale. Sie brachten alle Kerne in Ordnung und legten sie in eine Reihe. Das dauerte sehr lange. Tamah und Kirak machten das mit allen Kernen. Jeder Kern verwandelte sich in einen Menschen. Sie beendeten ihre Arbeit nicht eher, als bis sie alle Völker geschaffen hatten, jedes mit einer anderen Sprache und verschiedenen Bräuchen. Jedes Volk hatte seine Lebensgewohnheit und seine Lebensart. Als Tamah und Kirak über den Weg nach Hause

⁵⁶¹ Auch in den anderen zahlreichen Erzählungen über *Kirak* und *Tamah* / *Tamakore* können Konzepte wie „Gut“ und „Böse“ nicht ausgemacht werden. Labiak betont, dass *Kirak* eine störende Funktion einnimmt, indem er bewusst in die Schöpfung *Tamakores* eingreift: LABIAK, S. 162. An anderer Stelle macht die Autorin deutlich, wie sehr die Eingriffe *Kiraks* für das Gepräge der aktuellen Welt und die Interaktion unter den Menschen verantwortlich sind: LABIAK, S. 43f.

⁵⁶² *Ayahuasca* wird aus *Banisteriopsis caapi* und *Psychotria viridis* hergestellt.

⁵⁶³ Biographische Angaben erfuhr ich in einem Gespräch mit Pima Cleuzael Kanamari im Dorf Flechal im August 2008.

⁵⁶⁴ Auf Portugiesisch heißt es „homem“, es kann daher sowohl „Mensch“ als auch „Mann“ heißen.

⁵⁶⁵ *Aricuri* (bras. Portug.), lat.: *Cocos coronata Martius*.

liefen, hatten sich alle Kerne in Menschen verwandelt, jeder mit einer anderen Sprache, gute Menschen und schlechte Menschen, die sich über die Erde verteilten.⁵⁶⁶

Das Buch enthält über die hier zitierten Ausschnitte hinaus noch weitere Episoden der beiden Brüder, die bei den nicht sprachverwandten Deni mit den Helden Tamaku und Kira ihre Entsprechung finden.

Ton Kanamari zeichnete mit Filz- und Bleistift hochformatig, wahrscheinlich in der Größe A4. Auf einem runden schwarzen Erdhügel, über den ein blauer schmaler Fluss fließt, steht ein kräftiger Baum, der sich nach oben hin verjüngt und in einer kompakten Krone mit kleinen grünen Blättern und kleinen braunen, runden Früchten endet. In der Mitte des Baumes schaut aus einem Loch ein Mensch heraus. Schulterpartie, Hals und Kopf sind zu erkennen. Über dem Kopf steht unterstrichen das Wort „Tamah“ geschrieben. Auf seinem Kopf trägt der mit „Tamah“ Bezeichnete eine Art Krone, an der auf der rechten Seite eine mit schwarzer Farbe gefüllte, blau umrandete Scheibe hängt. Rechts unterhalb des Baumloches weist ein violetter Pfeil auf die Worte „O Mam Wadjoroh“. Auf einem starken Aststumpf unterhalb der Blätterkrone sitzt wiederum Tamah, mit einem Messer in der Hand. Beide Tamahs haben eine rote Gesichtsbemalung. In der Baumkrone sitzen verschiedene Tiere auf Ästen, darunter Vögel, jeweils mit Namen beschrieben. Aufgrund der Verkleinerung der Vorlage sind die Tiere jedoch kaum noch zu erkennen. Gegenüber Tamah sitzt auf der rechten Seite des Baumes auf einem dicken Aststumpf ein Vogel mit dem Namen „Kupon“. Auf dem Boden findet sich auf der linken Seite des Baumes ein umgefallener kleiner Baum von einem Fünftel der Bildbreite mit der Krone in Richtung linker Bildrand. Darüber, auf einem angedeuteten Weg, steht ein mit dem Bleistift gezeichnetes kaiman-artiges Reptil, den Kopf in Richtung Baum gewendet. Auf der gegenüberliegenden Seite des Baumes sitzt auf dem Stamm eines kleinen liegenden Baumes ein Gürteltier, das auch mit Bleistift gezeichnet wurde. Rechts neben der Krone des liegenden Baumes erhebt sich ein in der Basis kräftiger, sich nach oben hin rasch verjüngender Baum, der etwa die Hälfte der Höhe des großen mittleren Baumes erreicht. Kurz unterhalb seiner spärlich belaubten Krone hängt ein Ring, ähnlich dem von Tamah im Baumloch, jedoch bedeutend größer. Auch an ihm hängt, durch einen dünnen blauen Faden verbunden, eine runde schwarze Scheibe mit blauem Rand. Zu dieser streckt der mit „Kirak“ bezeichnete Mensch rechts von dem schmalen Baum seine Hand aus. Kirak hat im Gegensatz zu den beiden Tamahs keine Gesichtsbemalung, dies dient möglicherweise dem Zweck der Differenzierung der beiden Brüder. Der weiße Hintergrund der Szene wird von den roten Strahlen der mit einem Gesicht verzierten Sonne in der rechten oberen Ecke ausgefüllt. Der einfache kompositorisch-

⁵⁶⁶ SASS (Hg.) (2007a), S. 31–39.

formale Aufbau der Zeichnung korrespondiert nicht mit ihrer inhaltlichen Zusammensetzung, die komplexere Züge trägt. Der Bildraum dient mehr dem Aufzählen der Bildelemente als einer nachvollziehbaren Bilderzählung. Der Versuch, mit den allumfassenden Sonnenstrahlen einen befriedigenden Bildhintergrund zu schaffen, zeigt das ästhetische Interesse des Autors an einer abschließenden, abgerundeten Bildfindung. Dass die Möglichkeiten der Zeichnung nicht auf die inhaltlich / symbolische Ebene begrenzt sind, macht Ton Kanamari durch die Gestaltung des Bodens deutlich. Dieser bildet mit der blauen Umrandung, die wie ein Fluss anmutet, ein Kreissegment. Der Künstler verbindet nun dieses Kreissegment mit den schwarzen Scheiben, die jeweils mit einem Faden an dem Kopfschmuck Tamahs und an der größeren Krone oberhalb des Kopfes von Kirak befestigt sind. Die Verknüpfung dieser Elemente weist den Scheiben eine besondere Bedeutung zu, die nicht aus der niedergeschriebenen Erzählung hervorgeht. Auch hier wird der Betrachter dazu aufgefordert, mehr zu sehen, als die Mythenepisoden aussagen. Möglicherweise ließe sich die Erklärung mancher Bildelemente in einer im Buch nicht wiedergegeben Version finden. In jedem Fall ist die Loslösung von der aktualisierten Mythe deutlich. Die Bildaussage wird von dieser seltsamen Verbindung der schwarzen Scheiben dominiert. Dieser Eindruck muss im originalen A4-Format noch prägnanter sein. Das beherrschende Schwarz der Scheiben und des Bodens hinterlässt eine Anmutung des Seltsamen, des Nicht-Entzifferbaren. Dies gibt der Zeichnung einen surrealen Hauch.

Daraus, dass der Held Tamah zweifach in der Zeichnung vorhanden ist, lässt sich schließen, dass es sich hier um eine Simultandarstellung handelt. Zeitlich voneinander abgegrenzte Episoden werden in einem Bild zusammengefasst und ergeben so eine Bilderzählung – eine Bilderzählung, die jedoch in diesem Fall nicht mit der verschriftlichten Version der Mythe übereinstimmt. Die Funktion der beiden Tiere links und rechts des großen Baumes ist ebenso unerklärlich wie die des Messer haltenden Tamah unterhalb der Baumkrone. Die bereits erwähnten runden Scheiben werden ebensowenig im Text erläutert. Auch hier wird wieder deutlich, dass die zum Zweck des Erscheinens des Buches gesammelten Mythenvarianten lediglich einen kleinen Ausschnitt aus dem Repertoire darstellen. Die Zeichnungen erinnern immer wieder daran, dass es sich bei den erzählten Mythen nicht um statische Einheiten handelt und dass das Bebildern keinem Automatismus unterliegt. Die Mythenzeichnung stellt vielmehr immer wieder ihre Eigenständigkeit und die Zugehörigkeit zu einem ganz eigenen Genre unter Beweis. Dies tut sie durch die inhaltliche Freiheit und durch die – eigenen Bildgesetzen untergeordnete – Ästhetik, welche die künstlerische Aussagekraft der inhaltlichen Logik und Kontinuität voranstellt. In dem gerade besprochenen Bild wird diese Eigenschaft ganz deutlich durch die Kreisformen ausgedrückt, welche

überall verteilt sind: das Kreissegment am unteren Bildrand, die schwarzen Scheiben, die an der Zierkrone hängen und schließlich das mittlere Baumloch, aus dem Tamah schaut. So entwickeln die Kreisformen ein abstraktes Eigenleben.

Die Gegenüberstellung von großen und kleinen Formen, wie dem großen mittleren und dem rechten kleinen Baum, ebenso der schwarzen Scheiben, die in unterschiedlichen Größen vorkommen, bringt Vielfalt in das Bild und erzeugt Spannung. Der kleine Baum wird von einem großen Zierkranz mit großer Scheibe umgeben, während sich an Tamah innerhalb des Loches des dickbäuchigen Baumriesen nur ein kleiner Kranz mit kleiner Scheibe zeigt. Die Größenverhältnisse der Bäume spiegeln zudem die Beziehung von Tamah und Kirak wider, Tamah als der Ältere, Reifere und Kirak als der Jüngere, Unerfahrene. In den Episoden, die von den beiden handeln, ist auch die Rede davon, wie die Helden zu ihren Blasrohren kamen. Tamah tritt auf einen *Pupunha*-Baum, woraufhin zwei Blasrohre vom Baum herunterfallen, ein großes für Tamah und ein kleines für Kirak. Kirak scheint beleidigt zu sein, er will auch ein großes Blasrohr. Daher tritt er gegen die *Pupunha*-Palme, was jedoch zur Folge hat, dass er deren Nadeln in die Füße bekommt. Dieser Moment wird in einer zweiten Zeichnung festgehalten, die ebenfalls im Buch abgedruckt ist (Abb. 95). Im Text heißt es zu dieser Episode:

Tamah forderte Kirak auf, einen breiten Weg zu räumen. Sie rannten und Tamah trat auf einen *Pupunha*-Baum. Und so fielen vom *Pupunha*-Baum zwei Blasrohre herunter, ein großes und ein kleines. Das große war für Tamah und das kleine für Kirak. Er mochte das kleine Blasrohr nicht. Er wollte sich ein langes Blasrohr holen. Tamah sagte zu ihm: – nein Kirak, behalte das kleine Blasrohr.

Aber Kirak ging los, ein langes Blasrohr zu suchen, trotz der Worte seines Bruders. Kirak ging zum *Pupunha*-Baum und trat auf die Stacheln des *Pupunha*-Baumes. Es machte Tamah viel Arbeit, die Stacheln aus dem Fuß von Kirak herauszuziehen.

Seit jenem Tag fielen keine Blasrohre mehr aus einem *Pupunha*-Baum. Die *Tākuna* müssen die Blasrohre mit ihren eigenen Händen herstellen.⁵⁶⁷

Die Mythenepisode verdeutlicht ein weiteres Mal die schöpferische Kraft Tamahs und Kiraks. Sie erklärt auch, warum Pima Cleuzal davon sprach, dass Tamah gut und Kirak schlecht ist. Kirak als der Jüngere, der seinem älteren Bruder stets nacheifert, macht dabei meist alles falsch und verursacht dadurch Probleme, die zum Teil irreversible Folgen für die *Tākuna* haben. Bei den Deni sind es Tamaku und Kira, die zum Teil Ähnliches erleben. Kira wird von Tamaku wiederholt beim Lügen ertappt. Er stellt sich, wie es auch in den Erzählungen der Kanamari zu lesen ist, häufig ungeschickt an.⁵⁶⁸ Das Nacheifern exemplifiziert auch die Zeichnung von Ton Kanamari, in der Kirak nach der schwarzen Scheibe greift, die an einem Ring unter der Baumkrone hängt. Tamah besitzt bereits diesen Kopfschmuck, den Kirak erst noch erlangen muss. Dieser Kopfschmuck ähnelt der Krone, wel-

⁵⁶⁷ SASS (Hg.) (2007a), S. 32.

⁵⁶⁸ Siehe hierzu die Geschichte „Tamaku e Kira“ in: ebda., S. 17–22.

che die Kanamari aus grünen Blättern binden und zu zahlreichen Gelegenheiten tragen (Abb. 96, 38). Die Verbindung von Dingen der materiellen Kultur – zu denen sowohl das Blasrohr als auch der Kopfschmuck zählen – mit bestimmten Pflanzenspezies gelingt in dieser Zeichnung in besonderem Maße, da sie die Pflanzen und Bäume nahezu Stoff werden lässt. Die Laubkrone des mittleren großen Baumes ist von so großem Detailreichtum (Abb. 94a), dass die Präsenz des Wortes in eine Präsenz der Dinge verwandelt wird, deren Wahrhaftigkeit nur noch weiter untermauert wird. Walter Sass zitiert in seinem Vorwort zu dem von ihm herausgegebenen Buch der Deni-Mythen einen Munduruku – Daniel Munduruku – mit folgenden Worten:

Eine andere wichtige Sache: diese Geschichten sind wirklich. Sie passierten tatsächlich und prägten tiefgreifend die Lebensweise meines Volkes ... ihretwegen wird das Volk der Munduruku am Leben erhalten. Aufgrund der konstanten Wiederholung dieser Geschichten erinnert sich dieses Volk an den Sinn seiner Existenz und bleibt in Aktion und kämpft für das Recht auf Leben.⁵⁶⁹

Was für die Munduruku und die Deni gilt, ist auch im Falle der Kanamari vollkommen zutreffend. Die Geschichten, und mit ihnen die Zeichnungen, sind in dem Maße anwesend, wie die alltäglichen Dinge, die den Leser und Betrachter umgeben. Daher sind Tamah und Kirak mit ihren Erlebnissen und dem, was sie schufen, durch das Bild anwesend. Die manifestierten Attribute, wie der runde Kopfschmuck mit angehängter Scheibe, kommen einem Wappen gleich, welches die Abstammung der Tâkuna / Kanamari von Tamah und Kirak untermauert. Darüberhinaus erhalten die Objekte des Kanamari-Universums einen Platz im Netzwerk der symbolischen Bedeutungen. So werden die Pflanzen, die Tiere im Baum und auf der Erde, ebenso die Hauptfiguren Tamah und Kirak zu Subjekten der Zeichnung, welche dadurch einer Zeugenaussage, einem historischen Dokument, gleichkommt. Die minutiös ausgeführte Zeichnung bekommt den Charakter eines Bühnenszenarios, welches mehrere Handlungsstränge in einem Bild vereint, weil der Ort jeweils derselbe ist. Der große Baum bestimmt als *genius loci* das Bild und dominiert es auf diese Weise, sodass selbst die Demiurgen zu Nebenfiguren werden.

Das zweite Bild zu den Episoden von Tamah und Kirak (Abb. 95) deckt sich mit zwei Momenten der Geschichten: Zum einen mit dem bereits erwähnten Abschnitt, als Kirak – der in dieser Zeichnung rote Gesichtsbemalung trägt – gegen die *Pupunha*-Palme tritt, um ein größeres Blasrohr zu bekommen. Der zweite Moment, das zweite Faktum, welches festgehalten wird, betrifft eine Episode, in welcher Kirak mit einer der Frauen Tamahs Geschlechtsverkehr hat. Die Frauen befinden sich anfangs in einer an der Wand hängenden Flöte:

Er nahm die [an der Wand] hängende Flöte und schüttelte sie. Aus der Flöte fielen zwei Frauen und ein Kind, die Frauen und das Kind von Tamah. Kirak fragte, ob er mit ihnen Liebe machen könne.

⁵⁶⁹ Daniel Munduruku, zitiert nach: SASS (2004b), S. 3.

Die Frau mit dem Kind wollte. Aber Kirak wollte die Frau ohne Kind. Also machte er mit dieser Frau Liebe. Aber, als er aufhörte, konnte Kirak seinen Penis nicht herausziehen. Kirak kämpfte und kämpfte aber schaffte es nicht. Tamah kam am Nachmittag nach Hause und sah Kirak zusammen mit seiner Frau. Tamah war wütend auf seinen Bruder und zog ihn an der Hüfte. Deswegen ist sein Penis gebrochen. Ein Stück vom Penis blieb in der Scheide stecken. Tamah trat auf den Bauch der Frau. Schließlich kam das Stück heraus. Das Penisstück kam heraus und lief und hüpfte bis zu einem See. Dieses Stück verwandelte sich in den Fisch Jeju⁵⁷⁰, den wir Tākuna in unserer Sprache „Kirak napuwa – Penis von Kirak“ nennen. Deswegen springt der Jeju-Fisch auf dem Trockenen und stirbt nicht.⁵⁷¹

Dass der Bildautor Ton Kanamari diese Momente in der Zeichnung verband, erscheint so zufällig, wie es die Zusammenstellung der Episoden im Buch zu sein scheint. Im Anschluss an die Episode von der Entstehung des Jeju-Fisches schafft Tamah für Kirak eine Frau, nachdem er ihm wieder zu einem Penis verholfen hatte. Kirak weiß aber nicht, wie man mit einer Frau schläft, er stellt es völlig falsch an, obwohl er es im vorhergehenden Abschnitt offenbar noch wusste. Dieser scheinbare Widerspruch weist daraufhin, dass es den Versuch gibt, in der Erzählung inhaltliche Übergänge von nicht zusammengehörigen Episoden zu schaffen. Ebensolches passiert noch häufiger in einer Zeichnung, welche den die Geschichten von Tamah und Kirak umfassenden Mythenkosmos als ein Kontinuum konzipiert. Auf diese Weise sind grundsätzlich alle Mythenfragmente im Bild kombinierbar.

Wie in vielen Zeichnungen dieses Buches bilden auch hier gelb gehaltene Wolken den oberen Abschluss. Diese sind eingebettet in einen dunkelblauen Himmel, der am linken Rand vom Mond und den Sternen und rechts von der Sonne begrenzt wird, sodass in diesem Bild nicht von einer bestimmten Tageszeit auszugehen ist. Beide Himmelskörper erscheinen gleichzeitig am Himmel, wie im Bild zur Erzählung vom Jungen Mond und vom Mädchen Sonne, im selben Buch (Abb. 97). In der Mythe von Sonne und Mond wird geschildert, wie es zur Entstehung der beiden Gestirne kam. Der Autor der Zeichnung von Kirak und der *Pupunha*-Palme (Abb. 95) übernahm anscheinend das Konzept des Himmels (von der Mond-und-Sonne-Zeichnung), fügte aber noch die blaue Farbe hinzu, sodass die gelben Wolken, Mond, Sonne und Sterne noch deutlicher hervortreten. Links oberhalb des oberen Blattrandes hat der Bildautor die Wörter „Aldeia Curabi e Flechal“ („Dorf Curabi und Flechal“) geschrieben und sie dann später übermalt, weshalb sie nur noch schwach zu erkennen sind.

Unterhalb der Sonne erhebt sich der junge Trieb des *Pupunha*-Baumes gen Himmel. Am Baum hängt unterhalb seiner Blätterkrone, links und rechts des Stammes, jeweils eine Traube mit *Pupunha*-Früchten. Der Stamm ist von blaugrauer Farbe und in kurzen Abstän-

⁵⁷⁰ Der *Jeju* (lat. *Hoplerythrinus unitaeniatus*) bewohnt die Flüsse Amazonas, Parnaíba, São Francisco und Paraguay.

⁵⁷¹ SASS (Hg.) (2007a), S. 34f.

den von schmalen, horizontalen, mit Stacheln besetzten weißen Bändern überzogen. Links von der Basis des Baumes steht ein Mensch auf dem linken Bein, mit dem rechten tritt er gegen den Stamm der Palme. Neben dem mit roter Gesichtsbemalung versehenen Kopf steht links in Druckbuchstaben: „Kirak“. In Höhe von Brust und Schulter trägt er ebenfalls eine rote Bemalung. Die Brustwarzen sind mit schwarzem Filzstift hervorgehoben. Die Palme, von der aus ein Pfeil auf das rechts davon stehende Wort „Tuntsim“ (Kanamari für *Pupunha*) weist, steht am Rande eines von kleinen Pflanzen umsäumten graublauen Sees, der die Farbe vom Stamm der Palme aufnimmt. Im See, der nahezu die gesamte Breite des hochformatigen Blattes einnimmt, schwimmen in der rechten Hälfte mehrere zunächst nicht identifizierbare Wesen. Der linke Teil des Sees ist etwas weiter geöffnet. Hinter ihm befindet sich die lediglich mit ein paar Blättern bedeckte Hütte der beiden Brüder, mit zwei Hängematten. In der vorderen liegt ein Mensch, unter dem „Tamah“ steht. Links und rechts unter den Hängematten liegt beziehungsweise steht je ein Blasrohr. Der Raum zwischen der Palme, der Hütte und dem Himmel ist vollkommen leer. Lediglich über der Hütte steht das Wort „Hak“, für „Hütte“, geschrieben. Hütte, See, Palme und Himmel stellen Handlungsorte von Erzählungen über Tamah und Kirak und über Mond und Sonne dar, welche vormals Bruder und Schwester waren. Die Geschichte der beiden letztgenannten berichtet von ihrem Inzest und dass sie sich vor Scham trennten. Danach wurden sie zu Mond und Sonne und sahen sich nie wieder. Dass sie gemeinsam am Himmel auftauchen, ist also der Logik der Zeichnung geschuldet, welche das gemeinsame Erscheinen im Bild notwendig macht. Die Verbindung des intensiven Gelb der Wolken mit dem tiefen Blau des Himmels führt zu einer Überbetonung von Wolken, Sonne, Mond und Sternen. Die eigentlich unbelebten Wolken erhalten außerdem eine Eigendynamik, welche durch die Phantasie des Betrachters beflügelt und durch den Duktus des Künstlers gefördert wird. Die Art und Weise, wie die Formen der Wolken gestaltet wurden, führt dazu, dass der Betrachter versucht, etwas darin zu identifizieren, möglicherweise anthropo- oder zoomorphe Figuren, was jedoch nur schwerlich gelingt. Einen Fisch kann man vielleicht erkennen und vielleicht einen Vogel. Der Himmel wird, genau wie Erde und Wasser, zum bewohnten Ort; Sonne und Mond sind ohnehin Personifikationen. Die Erde ist belebt von Tamah und Kirak; im Wasser schwimmen die Fisch gewordenen Penisstücke. Die Sphären scheinen im Bild getrennt, nur durch den Trieb der Palme wird eine schmale Verbindung geschaffen, die es so in der dazugehörigen Mythe von Tamah und Kirak gar nicht gibt. Luft, Erde und Wasser repräsentieren verschiedene Mythenfragmente, die in der Zeichnung vereint werden. Im Falle des Himmels spielt das Bild auf die Geschichte von den beiden Geschwistern an, die sich in Sonne und Mond verwandelten, an. *Pupunha*, Tamah, Kirak und der See gehören zum

Komplex der Geschichten um die beiden Demiurgen, von denen es eine große Zahl gibt. Während es in den Mythen häufig um die **Entstehung** der Dinge der sichtbaren Umwelt geht, verweist die Zeichnung in diesem und in anderen Fällen auf das **Sehen**, auf die formale Systematik der Kanamari. Die Notwendigkeit, Formen und formale Eigenschaften zu hinterfragen und zu verstehen, wird von der Zeichnung aufgedeckt. Dass ästhetische Fragen sowohl die Interpretation der Umwelt beherrschen, als auch die Gestaltung des Bildraumes, zeigt die Korrespondenz von Himmel und Erde. Die untere Begrenzungslinie des Himmels ist nahezu identisch mit der der Erde. Diese Entsprechung mag oberflächlicher Natur sein. Näher betrachtet, ist sie jedoch ein weiteres Zeichen für die Neigung des Künstlers, unzusammenhängende und disparate Teile des Werkes sowie der Mythen zusammenzufügen. Dies machen die Anpassung der unteren Himmelsbegrenzung an die Konturen des Bodens, die Erde und Himmel verbindende Palme sowie das Vereinen der Mythenelemente in einer Zeichnung deutlich. Eine weitere Eigenschaft ist das gegenläufige Moment einer Verselbständigung von Teilen des Bildes. Als Beispiel sei auch hier der Himmel genannt, der mit seinem dramatischen Hell-Dunkel-Kontrast nicht zu den anderen Bestandteilen der Zeichnungen passt. Weiterhin fällt auf, dass der Künstler die Frage nach der Farbwahl der Bildobjekte zugunsten einer ihn ansprechenden Lösung beantwortet, die nicht mit einem naturgetreuen Ansatz in Übereinstimmung zu bringen ist. Darauf weisen auch die blaugraue Bemalung des Palmenstammes und die gelben Wolken hin. Die Kombination aus Mond- und Sterndarstellung, den gelb beschienenen Wolken und der Sonne widerspricht der alltäglichen Wahrnehmung und verdeutlicht die Einbildungskraft des Künstlers.

Die Bildaussage, welche sich auch mit Hilfe der verwendeten Farbpalette konstituiert, steht hier im Vordergrund. Dies stärkt den Eindruck, dass der Künstler mit dem Bild eine phantasievolle Wirklichkeit schafft. Der weitgehende Verzicht auf eine perspektivische Darstellung ist nur ein weiteres Indiz für eine Nutzung des Mediums für die eigenen künstlerischen Zwecke, die kein Gegengewicht zu der Aufgabe des Bebilderns der Mythen darstellen, sondern die Komplementarität beider Kunstformen⁵⁷² unter Beweis stellen.

⁵⁷² Die verschriftlichten Mythen verstehe ich als Kunstform, im gleichen Sinne wie die indigenen Erzähltraditionen als *Literatura Indígena* und mithin als Kunstform anerkannt werden, beispielsweise von Maria Inês de Almeida in dem gemeinsam mit Sônia Queiroz herausgegebenen Buch *Na Captura da Voz*.

ALMEIDA / QUEIROZ, S. 195. Siehe dazu auch Kap. 1.4 dieser Arbeit, insbesondere das Zitat von Almeida / Queiroz auf S. 17.

3.1.4 Freie Zeichnungen

Die folgenden freien Zeichnungen entstanden im März 2009 im Dorf Flechal.

3.1.4.1 Parawi Miguel Kanamari – Fische, Schlange und Schildkröte⁵⁷³

Freie Zeichnungen bieten auch den Kanamari immer wieder Gelegenheit, sich künstlerisch mit ihrer Umwelt zu beschäftigen. Die Tierwelt, die in Verbindung mit der Ernährung, der Jagd und dem Fischfang steht, wird ebenso wie die Flora als zentrales Thema in vielen Werken behandelt.

Das folgende Werk gestaltete Miguel Kanamari (Abb. 98). Es entstand auf hochformatigem weißen Papier der Größe 21,1 mal 29,7cm (A4). Die Zeichnung ist in Tinte-Wachsstift-Technik hergestellt. Die genutzte Fläche beträgt ca. 16 mal 16 cm. Sie wird von einem Rahmen eingefasst, dessen innere und äußere Begrenzung Miguel mit Kugelschreiber und Lineal zog. Zwischen den Begrenzungen setzte er längs zum Rahmen kleine abwechselnd mit grünem und rotem Wachsstift ausgemalte Rhomben, deren Umrandung ebenfalls mit Kugelschreiber gezeichnet wurde. Innerhalb der Einfassung bemalte Miguel das Papier zunächst mit gelbem Wachsstift und verstrich anschließend einige wenige Tropfen blauer Tinte über die Fläche. Mit einem Cutter-Messer ritzte er dann die Linien für die Formen der Zeichnung ein. Am unteren Bildrand ringelt sich eine Schlange, die ungefähr die Hälfte der Kantenlänge der Zeichnung einnimmt. Auf ihrer Haut sind einige kleine Rhomben sowie ein paar Wellen und Kügelchen verteilt. Unter der Schlange finden sich die Untertitel *Mapiri* und *sicuriju*. Ersteres bezeichnet die Kanamari- und letzteres die portugiesische Bezeichnung (eigentlich: *sucuriju*) für Anakonda (*Eunectes murinus*). Es ist die größte Schlange der Welt, die bis zu zehn Metern Länge erreichen kann. Links über der Anakonda schwebt eine ca. drei Zentimeter große Süßwasserschildkröte (*Podocnemis unifilis*), darüber steht die portugiesische Bezeichnung *Tracajá* und darunter auf Kanamari *Kawo*. Der Panzer der Schildkröte ist rundherum mit kleinen Rechtecken verziert. Im Inneren bilden größere Vierecke die Schutzplatten aus. Der Kopf der Schildkröte ist nach rechts gerichtet. Diese Schildkrötenart, die im ganzen Amazonasbecken vorkommt und ungefähr 50 cm groß wird, ist ein wichtiger Nahrungslieferant der Indianer. Zwar wird sie nicht täglich gegessen, jedoch bietet sie hin und wieder eine willkommene Abwechslung. Häufig werden auch die in den Sandbänken an Flussbiegungen von den Weibchen abgelegten Eier gegessen. Roh, mit Maniokmehl vermischt, ergibt sich dabei eine kohlenhydrat- und eiweißreiche Mahlzeit. Inzwischen gelten die Süßwasserschildkröten des Amazonasbeckens

⁵⁷³ Hierbei und bei den anderen Überschriften zu den Unterkapiteln über die freien Zeichnungen der Kanamari, Deni und Maxakali handelt es sich nicht um Bildtitel, sondern um eine Art kurze Inhaltsangabe mit Aufzählung einzelner Bildobjekte.

als bedrohte Tierart, weil sie von der lokalen Bevölkerung zu sehr gejagt wurden. Um die Populationen nicht zu gefährden, ist es daher verboten, die Eier zu essen. Die Deni und Kanamari vom Fluss Xeruã stecken dort, wo die Schildkröten Eier ablegen, Holzkreuze in den Boden. So lassen sich die Gelege leichter überwachen und vor Wilderern schützen. Die Wichtigkeit der Schildkröte als Nahrungsquelle wird durch die Tatsache verdeutlicht, dass sich die Kanamari gemeinsam mit den Deni darum bemühen, diese Art zu schützen.⁵⁷⁴ Man möchte den Erhalt der Tierart langfristig sichern, da sie Teil der eigenen Kultur ist.

Auf der Zeichnung schwimmt rechts neben der Schildkröte der *Aruaná*-Fisch (*Osteoglossum bicirrhosum*), der ungefähr einen Meter Länge erreicht. Der *Aruaná* ist bekannt für seine Sprünge aus dem Wasser heraus, die zum Teil dem Beutefang dienen. Sein portugiesischer Name steht in der Zeichnung oberhalb, der Kanamari-Name *Pawaro* unterhalb des Kopfes geschrieben. Der *Aruaná* schaut nach links zur Schildkröte, und damit in entgegengesetzter Richtung zur Blickrichtung der Anakonda. Der Rumpf des Tieres läuft zur kurzen Schwanzflosse hin schmal zu. Von dort aus setzen ober- und unterhalb des Rumpfes zwei schmale Flossen an. Die Schuppen sind maßstabsgetreu in feinen Kringeln eingeritzt. Links neben dem Rumpf schließt sich ein schmales Band, und daran der Kopf an. Von der Mundunterseite winden sich kleine Härchen, die Barteln, nach oben. Zwei etwa einen Zentimeter lange Striche an Ober- und Unterflosse sind versehentlich in die Oberfläche geritzt worden.

Oberhalb von Schildkröte und *Aruaná* schwimmt der *Pirarucu* (*Arapaima gigas*), auf Kanamari *Wô*, dessen Kopf nach rechts schaut; die portugiesische Namensbezeichnung ist über, die Kanamari-Bezeichnung unter dem Fisch zu lesen. Er ist der größte aller hier dargestellten Tiere, was auf seine tatsächliche Größe hinweist. Der *Pirarucu* ist der größte Fisch des Amazonasbeckens und weltweit der größte Flussfisch. Er kann bis zu drei Meter Länge erreichen. Hier, in der Zeichnung, erstreckt er sich fast über die gesamte Breite des Bildrahmens. Von der gestreiften Schwanzflosse am linken Bildrand ausgehend, verbreitert sich der Rumpf des Fisches zur Mitte hin, wo die diagonal gestreiften Rücken- und Bauchflossen ihren Ansatz haben. Ihre zum Rumpfe hin auslaufenden Abschlüsse hat Miguel nachträglich leicht verlängert. Wie schon beim *Aruaná*, hat er auch hier die großen Schuppen mit feinen Kringeln sorgfältig gesetzt. Nachdem er die Tiere gestaltet hatte, ritzte der Künstler noch seinen Namen, *Parawi Miguel Kanamari*, das Datum und den Ort, *Aldeia Itaúba Rio Xeruã* („Dorf Itaúba Fluss Xeruã“), unterhalb des oberen Rahmens ein.⁵⁷⁵ Mi-

⁵⁷⁴ Die Deni und Kanamari haben am Fluss Xeruã eine Initiative zum Schutz gegen Wilderer gegründet.

⁵⁷⁵ Alle Kanamari besitzen mind. einen Kanamari- und einen portugiesischen Namen. Ersterer wird für die Kommunikation mit den Mitgliedern des eigenen Volkes benutzt. Letzterer für die Verständigung mit Nicht-Kanamari.

guel Kanamari stellt einen besonderen Fall dar. Er hält sich häufig außerhalb seines Heimatdorfes auf, wohnt oft in den Dörfern der Deni, deren Reservat sich in Nachbarschaft zu den Kanamari befindet. Sein Portugiesisch ist außergewöhnlich gut und seine zeichnerischen Fähigkeiten sowie sein Interesse an allem Künstlerischen besonders ausgeprägt. In den drei Deni-Dörfern, die ich besuchte, nahm er jedes Mal an den Mal- und Zeichenworkshops teil. Vermutlich konnte er diesen Aktivitäten mehr Zeit widmen, da er keine familiären Verpflichtungen hatte. Während die männlichen Dorfbewohner im amazonensischen Winter⁵⁷⁶ besonders intensiv jagen, fischen und Açaí-Früchte ernten, kümmern sich die Frauen – unabhängig von der Jahreszeit – um die Essenszubereitung, um die Herstellung des *Caiçuma*, um die Felder und um den Nachwuchs. Diese Rollenverteilung, die den Frauen den häuslichen Bereich und die Ernte auf den Feldern oder der Waldfrüchte zuordnet, ist auch verantwortlich dafür, dass Frauen nur wenig an den Mal- und Zeichenaktivitäten teilnahmen. Dies galt für die Kanamari, die Deni und auch für die Maxakali, selbst wenn bei letzteren mehr Frauen anwesend waren.

Miguel Parawi Kanamari ging auf verschiedene Schulen, wo er viel Gelegenheit hatte, an seiner Zeichenkunst zu arbeiten. Bei seiner mit viel Feingefühl vorgenommenen Grafik gehen die Eigenschaften der ihm vorher unbekannten Technik einen Dialog mit der Darstellung der Tiere ein. Für die Bildaussage ist das besondere grafische Verfahren wichtig. In dem manuellen Prozess wird zuerst Tinte mit dem Finger aufgetragen, die anschließend trocknet und schließlich eingeritzt wird. Der unregelmäßige Farbauftrag der Tinte verleiht der so präparierten Oberfläche malerische Qualitäten mit unregelmäßigem abstraktem Muster, welches die Tierdarstellungen durchdringt. Durch das Verstreichen der Tinte entstehen streifenförmige Strukturen, die den Bildeindruck mitbestimmen. Dort, wo die Tinte dünner aufgetragen ist, vermischt sich der gelbe Untergrund mit ihr zu einem Türkis. Dies lässt die dunkelblaue Oberfläche teilweise transparent wie einen Schleier erscheinen, der das Medium Wasser evoziert, welches alle hier dargestellten Tiere vereint. An den Stellen, wo der Künstler mit dem Messer in die Oberfläche ritzte, wird die zum Beginn des grafischen Prozesses aufgetragene Wachsschicht wieder sichtbar. Das helle Gelb tritt dort besonders stark zum dunklen Blau in Kontrast. Dieser Kontrast, in Verbindung mit der malerischen Qualität, die durch die ungleichmäßige Verteilung der Tinte und die dadurch ent-

⁵⁷⁶ Man unterscheidet zwei Jahreszeiten, die sich in Abhängigkeit von der Region auf die Monate verteilen. Im Forschungsgebiet dauert der Winter von Dezember bis Juni. „Winter“ bezeichnet im Amazonasbecken die Regenzeit, während der „Sommer“ die Trockenperiode ist. In der Regenzeit ist es für die Indianer besonders schwierig, Fische zu fangen, weil dann durch die großflächigen Überschwemmungen viel mehr Rückzugsgebiete für die Tiere zur Verfügung stehen. Selbst ausgedehnte Touren mit dem Kanu, die oftmals gegen sieben bis acht Uhr morgens beginnen und erst nachmittags um vier Uhr enden, bringen für eine mehrköpfige Familie gerade mal Fisch für ein bescheidenes Abendessen ein. Jagdtiere stellen nur eine Ergänzung des Speiseplans dar, weil viele Arten in der Region zahlenmäßig stark abgenommen haben.

standene Oberflächenstruktur hervorgerufen wird, erweckt den Anschein, dass die feine Zeichnung der Tiere von hinten mit Licht angestrahlt wird. Die Qualität der Wasserassoziation geht soweit, dass sie beim Betrachter eine Raumillusion hervorrufen kann. Diese wird jedoch durch die Flächigkeit der dargestellten Lebewesen unterlaufen sowie durch die Artificialität von Rahmen und Schrift. Alle drei Kräfte – Flächigkeit, Raumillusion und Artificialität – bauen eine anhaltende Spannung im Bild auf. Aus formaler Sicht sind Rahmen, Schrift und Tierdarstellungen mit ihren malerischen und linearen Qualitäten im Wölfflinschen Sinne ebenso wie der Bildgrund gleichberechtigte Elemente, welche einen nuancierten Bildeindruck erzeugen.

Der Rahmen wird vor allem von den Deni gerne als Einfassung verwendet. Bei den Kanamari im Dorf Flechal hatte niemand einen Rahmen gezeichnet. Daher liegt die Vermutung nahe, dass Miguel durch seinen häufigen Kontakt und auch durch die Beobachtung während der Workshops die Idee des Rahmens übernahm. Der Rahmen verweist darauf, dass die Zeichnung eine Dimension jenseits der Repräsentation besitzt. Zeichnung ist hier nicht nur illusionistischer Bildraum, welcher die Repräsentation von Gegenständen oder Lebewesen umgibt, sondern besitzt ornamental-dekorative Ausdehnung und ruft dadurch auch unmittelbar ihre eigene mediale Qualität im Betrachter wach. Im Gegensatz zur europäischen Kunst, die über einen langen Zeitraum hinweg auf einem piktorialen Illusionismus beruhte, thematisiert MIGUELS Grafik unter anderem den Bildträger und ihren eigenen Entstehungsprozess. Ebenso wie der Rahmen ist auch Schrift ein Element, welches den Illusionismus eines Bildes durchbricht und dessen Künstlichkeit hervorhebt. Die Deni, Kanamari und auch die Maxakali beziehen häufig Schrift in ihre Zeichnungen ein. In einigen Zeichnungen gestaltete Miguel seine Schrift besonders kunstvoll (Abb. 99), was ihren schmückenden Charakter noch hervorhebt. Daher muss Schrift als integrales Bildelement betrachtet werden, auch, weil ihr häufig besondere künstlerische Ausgestaltung zuteil wird. Buchstaben und Zahlen tragen ebenso wie der Rahmen zur Spannung bei, die auch hier zwischen Illusionismus und dekorativen Elementen entsteht.

Die Schrift wirft die Frage auf, wann die Wörter einen Bildtitel, wann sie lediglich ein Bildthema angeben und welcher Unterschied zwischen diesen Varianten besteht. Ein von Miguel gezeichnetes und zum Teil mit Gouache bemaltes Bild enthält Objekte und zeigt einen Indianer beim Feuer entfachen (Abb. 42). Darunter steht sinngemäß: „Als die Portugiesen noch nicht hier in Brasilien angekommen waren“. Ich möchte an diesem Beispiel die komplexe Beziehung von Titel / Thema und Bildinhalt / Form veranschaulichen. Zunächst einmal ist es nicht entscheidend, ob es sich um einen Titel oder um ein Thema handelt, da die Gedanken und Blicke des Betrachters in jedem Falle zuerst auf die Worte, und

dann, unter dem Vorzeichen vom Konzept der Kolonisierung und vielleicht auch Akkulturation, auf die anderen Bildelemente gelenkt werden. Die Objekte und der Indianer beziehen sich auf eine Zeit vor der Ankunft der Portugiesen in einem Land, das Miguel *a priori* als „Brasilien“ bezeichnet. Brasilien dient hier als gemeinsamer Ort der Identifikation von Indianern und Portugiesen. Stillschweigend wird zudem die Geschichte der Kanamari mit der Geschichte des Kontakts gleichgesetzt. Die Dinge und Gebräuche werden der Zeit vor der Ankunft zugerechnet. Jedoch lief die kulturelle Entwicklung der Kanamari nicht eindimensional ab, daher sollte man sich als Betrachter davor hüten, Miguels Themenvergabe zu einseitig zu interpretieren. Viele Dinge, die es vor der Ankunft der Kolonisatoren gab, existierten auch danach eine Zeitlang weiter oder haben zum Teil sogar bis heute Bestand. Es geht also nicht darum, zu zeigen, was nach der Ankunft der Europäer verschwand. Thema / Titel sind so dominant, dass man sich als Betrachter fragt, in welchem Verhältnis das Ereignis der Ankunft der Europäer zur kulturellen Entwicklung steht und inwiefern Objekte und Gebräuche Opfer der europäischen Besiedlung, Bewirtschaftung, Missionierung und „Zivilisationsbemühungen“ wurden. Historisch gesehen mag Miguels Vergabe des Themas oder Bildtitels einseitig und daher unzutreffend sein. Wenn man jedoch seine Worte im Sinne eines intensivierten Kontakts der Kanamari mit der europäischstämmigen Bevölkerung versteht, wird die Bedeutung des Geschriebenen klarer. Zudem geht es Miguel nicht um einzelne Gewohnheiten und Objekte / Artefakte, sondern um einen kulturellen Rahmen, der sich mit der Europäisierung veränderte. Diesen historisch komplexen Prozess mit ein paar Objekten sowie dem Feuermachen zu verbinden, erscheint auf den ersten Blick naiv. Auf den zweiten Blick wird aber erkennbar, dass das kollektiv und über einen langen Zeitraum immer wieder erlebte Ankommen der Portugiesen und auch die zahlreichen Migrationsbewegungen der Kanamari ebenso zum kollektiven Bewusstsein gehören wie Objekte des Kunsthandwerks und des täglichen Gebrauchs sowie traditionelle Techniken. Während die Bildobjekte vorwiegend einen oberflächlichen Einblick in die materielle Kultur der Kanamari liefern, zieht mit den Worten ein Element ein, das die Dinge auf eine andere Ebene stellt und die Fragilität des Konzepts von Kultur verdeutlicht. Das Thema lenkt den Blick auf das dynamische Verhältnis der Kulturen zueinander und es lässt auch Staunen darüber zu, dass trotz der jahrhundertelangen Geschichte des Kontakts ein lebendiger Umgang mit Traditionen und materieller Kultur existiert.

Wissend um das Gewicht, welches die Kanamari der Schrift im Bild und im Alltag – dies zeigt die Bedeutung der Schulen – beimessen und den Bildaufbau mit der Anordnung der Wörter bedenkend, wird offensichtlich, dass es sich nicht um einen übergeordneten Bildtitel handelt, sondern um eine Koordination von bildsyntaktischen Elementen. Dazu zählen

eben Schrift, figurative Bildobjekte und der Bildrahmen. Dies lässt darauf schließen, dass traditionelle westliche Konzepte von einem Bildtitel im Allgemeinen auf viele Zeichnungen und Gemälde indigener Künstler nicht übertragbar sind.

Das Verhältnis von Wort und Bild sagt etwas über die Bedeutung der Dinge aus, welche Miguel präsentiert. Die von Miguel gezeichneten Tiere und Objekte sind ein Beispiel für das, was Mona Suhrbier *The Twofold Existence of Objects* nennt.⁵⁷⁷ Die Bildobjekte erhalten durch ihr Erscheinen, durch ihre unvergleichliche Darstellungsform und durch ihre Komposition ein Gewicht und werden gleichzeitig einer Deutung unterzogen, welche die Untrennbarkeit der Tierwelt und der materiellen Kultur vom Alltag und von der Lebenswirklichkeit der Kanamari unterstreicht. Damit eröffnet die Zeichnung westlichen Betrachtern die Möglichkeit, Gegenstände des Kunsthandwerks in einem kulturellen Kontext zu sehen. Durch die Worte von der Ankunft der Portugiesen, wird der Betrachter dazu ange-regt, auch die historischen Bezüge und die dynamischen Veränderungen durch Kolonisierung und Landnahme im Blick zu behalten.

3.1.4.2 Pima Kanamari – *Pampore*

Pima Cleuzael fertigte eine Grafik in Wachs-Tinte-Technik an und erstellte zuvor eine kleine Bleistiftzeichnung (Abb. 32, 33). Beide stellen *Pampore* dar, ein Wesen, welches bei den Festen von *Pedahnanem* und *Pedahkodohnhanem* auftritt (Abb. 34, 35). Die kleine Bleistiftskizze, auf Papier im Format A4 ausgeführt, nutzt den Raum des Blattes bei weitem nicht aus. Dieses Größenverhältnis wiederholte Pima ebenfalls in der anschließend ausgeführten Grafik. Mit vertikaler Bleistiftschraffur zeichnete Pima Beine, Oberkörper, Arme, Hände und Kopf. Letzterer ist ohne Gesicht, wie eine Glocke wiedergegeben. Daher ist es nicht möglich festzustellen, ob das Wesen von vorn oder hinten dargestellt ist. Horizontale, dunklere Striche an Beinen, Hüfte und Hals unterteilen die Kleidung des dargestellten Wesens. Auf dem Kopf und an den Armen zeichnete Pima in Höhe des Ellenbogens und unterhalb der Schulter Zweige, deren Blätter nur umrisshaft abgebildet wurden. In der linken Hand hält der Dargestellte einen etwa beinlangen Stab, ebenfalls mit charakteristischen Unterteilungen und vier fingerartigen Spitzen am oberen Ende. Zwei durch Radieren vorgenommene Korrekturen fallen hier auf: Zunächst ist ein Stab einmal ober- und dann unterhalb der Stelle gezeichnet worden, an der sich der Stab jetzt befindet, oberhalb mit, unterhalb ohne die fingerartigen Ausläufer. Die bildliche Wiedergabe dieses Wesens ist trotz der Schnelligkeit und Grobheit der Ausführung von großer Anschaulichkeit. Zwar kann man nicht auf die Art des Materials der Kleidung schließen, jedoch vermitteln die

⁵⁷⁷ SUHRBIER (2004), S. 79–94. Siehe auch Kap. 1.8.6 dieser Arbeit, S. 68–70. Siehe weiterhin Zoladz und Suhrbier über die Repräsentation materieller Kultur im Kap. 1.8.2, dieser Arbeit, S. 56–58.

Unterteilungen eine Vorstellung davon, dass ein bestimmtes Material zusammengebunden oder eingeschnürt wurde. Die Schraffur ist stellenweise so luftig, dass das Weiß des Papiers deutlich durchschimmert, besonders unter der Einschnürung am Hals, an der mittleren Beinregion und im Bereich des Unterleibes wird dies deutlich. Am Kopf hingegen tritt die Schraffur zum Teil kräftiger hervor, was willkürlich erscheint und den Abstraktionsgrad der Skizze steigert sowie die Flächigkeit der Zeichnung gegen ihren Illusionismus ausspielt. Aufgrund ihrer Bestimmung als Vorlage für die Grafik in der Wachs-Tinte-Technik ist die Bleistiftzeichnung weniger auf Erkennbarkeit des Sujets angelegt. Vielmehr ging es dem Künstler um die Proportionen der Figur und die Gewichtung der Körpermassen. Aufgrund der Befreiung vom Inhaltlichen erhält die Skizze eine Prägung großer Leichtigkeit und Mühelosigkeit.

Die anschließend angefertigte Grafik ist von komplett anderem Charakter. Obwohl ebenfalls auf die Figur des *Pampore* begrenzt, existiert hier ein semantisch komplexerer und umfassenderer Bildraum. Pima schraffierte zunächst ein weißes A4-Blatt mit grünem Wachsstift. Im oberen Drittel fügte er noch eine unregelmäßige Schraffur mit rotem und in den unteren zwei Dritteln mit gelbem und blauem Wachsstift hinzu. Durch das anschließende Bestreichen mit schwarzer Tinte entstand ein unregelmäßiges tonnenförmiges Viereck mit abgerundeten Ecken und Ausbuchtungen an den Rändern.

Inmitten der mattschwarzen Fläche platzierte Pima seine Erscheinung des *Pampore*, der etwas weniger als die halbe Höhe des dunklen Feldes einnimmt. Auch hier fällt wieder die Unterteilung der Körperabschnitte auf. An den Beinen gibt es, im Vergleich zur Skizze mit jeweils zwei, nur noch jeweils ein dünnes horizontales Band auf der Höhe der Knie. Die Arme hingegen sind nur wenig durch Einschnürungen gegliedert – ebenso wie in der Bleistiftzeichnung. Der ganze Körper macht in dem farbigen Blatt einen etwas gedrungeneren Eindruck. Zwar ist die Körperhaltung im ganzen dynamischer – das linke Bein deutet einen Kontrapost an – jedoch ist der Oberkörper kompakter gestaltet, sodass auch aufgrund der im Vergleich zur Skizze etwas längeren Arme insgesamt der Eindruck von weniger harmonischen Proportionen entsteht. Die Gesamtwahrnehmung des Bildes wird demgegenüber noch durch andere Elemente bestimmt, vor allem durch den Bildaufbau, das Zusammenwirken der Farbflächen, Raum- und Farbwirkung sowie die besondere Anwendung der grafischen Technik.

Das abgerundete tinten-schwarze Rechteck, welches die Figur umgibt, bietet ein Bild des Schwebens vor dem grünen und roten Bildgrund, zumal die schwarze Fläche zum unteren Papierrand einen größeren Abstand besitzt als zum oberen. An den beiden längeren Seiten der dunklen Fläche ist der Abstand zum Bildrand geringer. Die so gewonnene Unregelmä-

ßigkeit verleiht der Grafik eine Dynamik, die auch aus der Spannung zwischen flächig abstraktem Bildraum, figurativer Repräsentation und illusionistischer Tiefenwirkung – die schwarze Fläche scheint vor dem mehrfarbigen Grund zu schweben – erwächst. Das Heraustreten der Gestalt des *Pampore* aus dem Schwarz wirkt wie ein Leuchten, was durch grazile geritzte Striche und den grünen Untergrund des mit Wachsstift präparierten Papiers erzeugt wird. Die Grüntöne, die dabei die dunkle Fläche umgeben, werden von der *Pampore*-Darstellung durch die partielle Entfernung der Tintenschicht aufgegriffen. Die grafische Technik verleiht dem Bild seinen experimentellen, medienreferentiellen Charakter. Die Bedeutungsebene tritt hier hinter einem Ausprobieren zurück, welches die Möglichkeiten des Mediums auskundschaftet und zugleich seine Potentiale andeutungsweise abbildet. Das mediale Ausloten drängt die semantische Dimension der dargestellten Figur zwar in den Hintergrund, legt jedoch genau deshalb und aufgrund ihres Losgelöstseins im Bildraum zugleich die Frage nahe, welche Bedeutung dieses Wesen für die Kultur der Kanamari besitzt. Und so ist es möglich, sich dieser Grafik Pimás von verschiedenen Seiten zu nähern. Man kann sie als abstraktes Experiment betrachten, bei dem das Zusammenspiel von figurativer Repräsentation, Farb- und Hell-Dunkel-Kontrasten sowie der rein malerischen Elemente Linie, Fläche, Form und Farbe auf seine Wirkung im Bildraum hinterfragt werden. Eine andere Lesart ist das Herausheben des *Pampore* mit seiner charakteristischen, unverwechselbaren „Kleidung“ durch den besonderen Rahmen, den die Wachs-Tinte-Technik zur Verfügung stellt. Durch Kombination beider Deutungen kommt man einer Interpretation dieser Grafik Pimás vielleicht am nächsten. Diese sehe ich darin, dass im Blick des Betrachters ein Aufeinandertreffen von besonderen malerischen Qualitäten mit der Evokation einer rituellen Figur vollzogen wird. Während die abstrakten Charakteristika eines Bildes vom Betrachter in der Regel nicht bewusst wahrgenommen werden, wecken die figurativen Elemente auf Anhieb unwillkürlich Assoziationen – hier an abendliche und nächtliche Rituale. In Pimás Bild stechen die künstlerischen Eigenheiten hingegen ins Auge, sie sind abstrakt und zugleich konkret, weil Pima den Entstehungsprozess seiner Grafik offenlegt, indem er die mit Wachsstift ausgeführte Grundschrift nur zum Teil mit der schwarzen Tinte bedeckt. Das Eigenleben der Tinte und der Wachsfarben kontrastiert mit der ebenfalls von Leben und Assoziationen erfüllten Figur des *Pampore* und konkurriert – stimulierend wirkend – permanent mit dem Abbildcharakter des letzteren.

3.2. Deni

3.2.1 Vamuna Deni – Der Geist von Cará⁵⁷⁸ (Abb. 100)

Inmitten einer sich schlängelnden Pflanze, die sich wie ein einzelner Faden mit Blättern zu beiden Seiten durch einen rechteckigen Bildraum windet, stehen zwei Menschen, die sich an den Händen halten. Die linke Person ist doppelt so groß wie die rechte und besitzt zudem eine Gesichtsbemalung. Beide sind nur mit einem Lendenschurz bekleidet. Die kleinere Person hält in ihrer linken Hand Pfeil und Bogen.

In der linken Bildhälfte windet sich die Pflanze um einen spitzen Stab herum, der nahezu die gesamte Bildhöhe einnimmt. Am unteren Bildrand, über den Worten des Bildtitels und des Künstlernamens, hängt auf der Mitte der Breite ein graues taschenartiges Gebilde an der Pflanze.⁵⁷⁹ Letztere endet zu Füßen der größeren Person. Diese trägt langes Haar. Ihr Gesicht ist frontal dargestellt und bemalt. Die Bemalung aus Punkten und Streifen tritt durch die rote Farbe in Dialog mit ihrem Lendenschurz und dem ihres Gefährten. Auch das rote Pfeilende zur Rechten der kleineren Person ist in dieses Farbgefüge eingebettet. Dem Rot gegenüber steht das Gelb der Hautfarbe sowohl der großen als auch der kleinen Figur. Abgesehen von dem Gesicht der größeren Person, weisen die Körper keine Bemalung auf, besitzen jedoch beide einen nicht näher identifizierbaren Halsschmuck. Der Umriss der Körper, der mit Kugelschreiber gezogen wurde, grenzt sie von der Umgebung ab. Im Gegensatz zur großen Figur ist das Haar ihres kleineren Begleiters nur dünn und kurz gestaltet. Er hat auch keine Nase. Die Füße beider Personen sind zur linken Bildseite hin ausgerichtet.

Der gesamte Bildraum ist zartrosa gehalten, das mit einem Wachsstift aufgetragen wurde. Weiterhin wurden Kugelschreiber, Bunt-, Blei- und Filzstift auf Papier benutzt. Die verwendeten Farben sind Blau, Rot, Rosa, Grün, Braun, Grau und Gelb. Am unteren Rand des Bildes stehen der Bildtitel oder ein Bildthema und der Name des Künstlers geschrieben. Dieser ist Vamuna Deni. Er wohnt im Dorf Morada Nova im Reservat der Deni. Als ich ihm 2008 begegnete, war er 45 Jahre alt. Er ist verheiratet und hat fünf Kinder. Er wurde in einem Dorf der Gemeinde Tapauá am Rio Purus geboren. Er selbst stammt also nicht aus der Region, die das heutige Reservat der Deni vom Rio Xerua umfasst. Sein Vater war Kuningine und seine Mutter Mahawaru Deni. Er hat keine Schule besuchen können, da es zu seiner Zeit noch keine *Escola Indígena* gab. Um 1980 kamen Mitarbeiter des katholischen Indianermissionsrates *CIMI* in sein Dorf. Mit ihrer Hilfe begann er Portugiesisch zu lernen. Sie waren es ebenfalls, die Vamuna in Kontakt mit der Zeichnung brachten. Heute ist er in

⁵⁷⁸ Cará = Cará-do-mato; lat. *Bomarea spectabilis* oder *Bomarea edulis* – „essbare Bomarie“, Familie *alstroemeraceae*. Essbar ist die Wurzel.

⁵⁷⁹ Das wie eine Tasche aussehende Gebilde ist die ungenießbare Fruchtkapsel der Bomarie.

Morada Nova Lehrer der indigenen Schule und bringt den Kindern unter anderem das Zeichnen bei.

„Der Geist von Cará“

In einem Baum gab es eine Frucht, die die Affen, die nachts umherliefen, immer aßen. So ging Rukupa in der Nacht zum Ort der Früchte, um die Affen zu töten. Er brachte drei von ihnen um, sie fielen zu Boden. Plötzlich tauchte eine schöne Frau auf, der Geist der cará-do-mato, die mit Pech in der Hand Helligkeit verbreitete. Sie fragte den Jäger:

– Wie viele Affen hast du getötet?

Er antwortete:

– Ich habe drei Affen getötet

Er stieg vom Baum herunter und rannte nach Hause, ohne mit ihr zu sprechen. Er hatte Angst. Am nächsten Tag geschah das Gleiche. Nur, dass dieses Mal eine andere schöne Frau erschien. Die schöne Frau war die Schwester der ersten, von der vorangegangenen Nacht. Er rannte wieder davon, ohne mit ihr zu sprechen. Auf diese Weise traf er des Nachts noch auf zwei weitere Schwestern und tötete jeweils drei Affen. Die zwei Frauen waren sehr schön. Aber aus Angst rannte er immer vor ihnen davon und sprach kein Wort mit ihnen.

Ein Mann fragte ihn:

– Wie kommt es, dass du jede Nacht drei Affen tötest? Vorher hast du keinen einzigen umbringen können!

er antwortete:

– Dort gibt es einen Cará-Geist, zwei schöne Schwestern, die die Nacht erhellen und die immer mit mir reden wollen, aber ich habe keinen Mut und renne aus Angst vor ihnen davon.

Der Mann mit dem Namen Verinuka sagte zu ihm:

– Ah! Bei mir wird das anders sein, ich werde den Geist bekommen.

Er ging davon, nahm Pfeile und das Blasrohr und kletterte den Baum hinauf. Er tötete drei Affen, dann kam der Cará-Geist und erhellte die Nacht mit Pech. Aber es war eine andere Frau als die anderen, sie war sehr hässlich, die Schwester der beiden anderen. Sie fragte:

– Wie viele Affen hast du getötet?

Er sagte:

– Drei!

Sie sagte zu ihm:

– Du kannst die Affen zusammenlegen!

Er stieg vom Baum herab, nahm ihren Arm und wollte sie mit dem Pfeil töten. Daher sagte sie:

– Töte mich nicht, ich bin ein Mensch:

Er sagte:

– Ist das wahr?

– Ja, ich bin ein Mensch, ich möchte dich heiraten.

Ihre schöneren Schwestern waren schon fortgegangen. Der Mann, der Angst gehabt hatte, mit ihnen zu reden, verlor beide. Verinuka bekam die Frau und nahm sie mit nach Hause. Als er dort ankam, sagte er zu seiner Frau:

– Meine Frau, werde nicht wütend. Ich habe eine andere Frau mitgebracht, die ich im Wald gefunden habe. Sei nicht eifersüchtig.

So wurde der Cará-Geist zu einer Frau, einem wirklichen Menschen. Sie war fröhlich. Die anderen schauten sie an und bewunderten sie. Jeden Tag holte sie cará-do-mato, es fehlte nicht an cará-do-mato. Sie wurde schwanger. Die anderen Frauen mochten sie nicht, stritten mit ihr. Sie lasen schweres Holz auf, damit sie es nicht tragen könne. Beim Baden wollten die Frauen sie ertränken. Also sprach sie zu ihrem Ehemann:

– Ich gehe fort. Ich mag dich, aber die Frauen des Dorfes mögen mich nicht. Sie wollen mich umbringen.

Ihr Kind wurde geboren und wuchs; es war nun schon fünf Jahre alt. Der Cará-Geist wollte fortgehen und sprach zur anderen Frau ihres Ehemannes:

– Ich gehe fort. Sieh, wo ich entlang gehe, wirst Du cará-do-mato finden.

Am nächsten Tag ging ihr Ehemann sehr früh jagen. Als er zurückkehrte, sah er seine andere Frau nicht. Er sagte zu seiner Frau:

– Wo ist meine andere Frau?

Sie antwortete:

– Sie ist um acht Uhr fort gegangen.

Er aß nichts und rannte ihr hinterher. Sie hatte der Frau ihres Mannes gesagt, sie würde im Wald an-

halten um eine Hängematte zu machen. Sie nahm ihr Kind mit. Dort machte sie eine Schlinge zum Klettern, sowie Pfeil und Bogen. Das Kind kletterte auf den Baum und blieb dort bis elf Uhr. Sie brachen auf und liefen und aßen Cará während der Reise. Sie hielten an und liefen weiter, hielten an und liefen weiter, bis sie um fünf Uhr an einem unterirdischen Dorf ankamen. Sie befahl ihrem Sohn, er solle seinen Onkel rufen, damit er die Tür öffne, die sehr groß und schwer war. Er ging hin und begann zu rufen:

– Onkel! Onkel! Onkel! Mach die Tür auf! Mach die Tür auf!

Sein Onkel öffnete die Tür, und die beiden traten ein. Und der Onkel schloss die Tür erneut. Daraufhin kam der Ehemann Verinuka sehr erschöpft an. Von weitem sah er seine Frau und sein Kind in die unterirdische Tür eintreten. Er sagte:

– Öffne die Tür, Schwager! Ich möchte auch herein, ich will bei Euch wohnen!

Sie sagte zu ihrem Bruder:

– Mach diese Tür nicht mehr auf! Die Leute aus seinem Dorf mögen mich nicht.

Verinuka griff in ein kleines Loch hinein, nahm den Arm seines Kindes und hielt ihn fest. Er fing an zu weinen, aus Mitgefühl für seinen Sohn und er sagte:

– Öffne die Tür! Ich möchte meinen Sohn!

Aber niemand öffnete die Tür.⁵⁸⁰

Nach Kenntnis der Erzählung kann man das Bild dem Moment zuordnen, in welchem die Frau, die gleichzeitig *Cará*-Geist ist, für ihren Sohn Pfeil und Bogen anfertigt. Dieser steigt sodann, wie es heißt, den Baum herauf, wohl mit der Schlinge, die seine Mutter kurz vorher hergestellt hatte. Zuvor hatte die Frau das Dorf ihres Mannes verlassen. Sie sind nun unterwegs zum unterirdischen Dorf ihres Bruders, dem Onkel ihres Sohnes.

Trotz dieser Zuordnung zu einem bestimmten Moment in der Erzählung besitzt doch die Zeichnung kaum einen erzählenden Aspekt. Sie ist vielmehr deutlich dekorativ. Der gesamte Bildraum wird von einer Pflanze ausgefüllt, die sich wie eine Liane um einen Stab herumwindet und zwei Menschen einschließt. Bei dem größeren handelt es sich um den *Cará*-Geist, der sich in eine Menschenfrau verwandelt hat. Diese hält ihren Sohn an der Hand. Die Geschichte selbst tritt in der Zeichnung in den Hintergrund. Das Bild wird zum Dekor, durch die Ornament gewordene Pflanze. In der Mythe ist von der *Cará-do-Mato* die Rede, die im „Houaiss“, einem Wörterbuch der portugiesischen Sprache, mit der lateinischen Bezeichnung *Bomarea spectabilis* versehen ist. Im kurzen dazugehörigen Artikel wird beschrieben, dass die Pflanze zu dekorativen Zwecken genutzt wird und deren Wurzeln als Nahrungsmittel dienen. Sie ist außerdem eine Schlingpflanze, die andere Pflanzen als Basis benötigt. In der Zeichnung klettert sie im linken Bilddrittel an einem nach oben spitz zu laufenden Stab entlang, windet sich um diesen herum. Üblicherweise benötigt diese *Cará*-Spezies Bäume, um darauf wie eine Schlingpflanze zu wachsen. Der lange Stab übernimmt hier die Funktion eines Baumes, wenn auch in stark abstrahierter und stilisierter Form. Die *Cará*-Pflanze ist zu beiden Seiten über und über mit Laubblättern unterschiedlicher Größe besetzt. Dort, wo die Pflanze die beiden Menschen umschließt, sind die Blätter auf der Innenseite der Ranke etwa handgroß. Im Bereich des Stabes, also des stilisierten Baumstammes, erreichen sie etwa die doppelte Größe.

⁵⁸⁰ SASS (Hg.) (2004a), S. 96–98.

Im Grunde werden in der Zeichnung zwei Bilder miteinander verknüpft. Zum einen ist da eine Mutter mit ihrem Kind, welches Pfeil und Bogen in der Hand hält. Dieses Bild wird durch die Mythe erklärt; es entspricht einem bestimmten Moment im Ablauf der Erzählung. Das Bild zweier Menschen ist eingebettet in die Darstellung einer Pflanze, die im mythologischen Bericht zwar erwähnt wird, deren visuelle Eigenschaften jedoch nicht beschrieben werden. Es ist die *Cará*-Pflanze, die der Mythe den Namen gab, und gleichzeitig der *Cará*-Geist, der die Hauptrolle spielt. So hält denn die Pflanzenspezies den Rahmen für die Handlung bereit. Dieser rahmenden Funktion entsprechend, umfasst die Ranke den gesamten Bildraum. Die Gleichzeitigkeit von ornamental rahmender Funktion und integralem Bildgegenstand fällt in diesem Zusammenhang besonders ins Auge. Die Frau, die ihren Sohn mit auf die Reise nimmt, ist die Inkarnation des *Cará*-Geistes. Somit gibt die doppelte Darstellung als Mensch und als Pflanze dem Betrachter zu verstehen, dass es sich um die Trennung eines Wesens in verschiedene Daseinsformen handelt. Wie in der Kanamari-Zeichnung von Piyoyom wurde auch hier die Menschlichkeit des Geistes durch die Gesichtsbemalung demonstriert. Die Bomarie (portug. „cará“), von deren Früchten sich die beiden Menschen auf ihrer Reise in das unterirdische Dorf ernähren, dominiert den Bildraum und schließt Kind und Frau als Verkörperungen ihrer selbst ein. Die Zeichnung versinnbildlicht die Beziehungen der verschiedenen Naturen des *Cará*-Geistes, ohne auf den Ablauf der Mythen Erzählung einzugehen.

3.2.2 Kolibris und Blüten

Die folgende zu besprechende Zeichnung (Abb. 101), die ebenfalls im Buch *Mitos Deni* zu finden und vermutlich auch von Vamuna angefertigt worden ist, kann keiner bestimmten Erzählung zugeordnet werden. Sie ist vielmehr Beispiel für die Vorliebe für das Dekorative und dient als Vorlage für zahlreiche Kopien und Abwandlungen bei den Deni. Die mit Filz- und Bleistift angefertigte Zeichnung begleitet den Einleitungstext der Deni zu ihren Mythen.

In einem mehrfarbig gefassten Rahmen schwirren zwei grüne Kolibris an gegenüberliegenden roten Blüten, die zu einer Schlingpflanze gehören, welche sich in zwei Strängen in der Mitte des längsrechteckigen Bildraumes an einem geraden gelben Stab entlang nach oben windet. Das dekorative Mäandern der Schlingpflanze, die sich im Bild als ideale Doppel-Helix um den Stab herumschlingt, verbindet sich mit dem schmückenden Rahmen der Zeichnung, der die Absicht, dem Bild einen zierenden Charakter zu verleihen, unterstreicht. Auch die sich ergebende Symmetrie ist ohne Zweifel der ornamental Aussage des Bildes zuzuordnen. Wenn man bedenkt, dass Gesichtsbemalung ebenfalls auf einer

Symmetrie, der des Gesichts, beruht, so liegt der Gedanke nahe, dass zwischen aktuellen Zeichnungen und traditioneller Körperbemalung eine direkte Beziehung herrscht. Vor allem der geordnete Bildaufbau dieser und anderer Zeichnungen unterstützt diesen Eindruck. Eine homogene rosafarbene Fläche, wie im zuvor behandelten Bild vom *Cará*-Geist, erzeugt den Bildgrund und funktioniert wie das Gesicht als Leinwand einer Dekoration. In den Workshops, die ich bei den Deni veranstaltet habe, wurden zu Beginn überaus oft Rahmen auf das Papier gezeichnet. Dadurch wird ein genau definiertes Gebiet abgesteckt und besonders ausgezeichnet, so als ob erst der entsprechende Rahmen dem Bild seine nötige Würde verleiht. Fast alle Zeichnungen im Buch *Ima Bute Denikha. Mitos Deni* besitzen einen solchen Rahmen, wenn auch meist in einfacherer Form. Um als Bildträger dienen zu können, wird das Papier zuvor erst durch einen Rahmen ausgezeichnet. Besonders dekorative Zeichnungen erhalten zudem einen aufwändigeren Rahmen. Dies gilt auch für ein Bild (Abb. 102), das eine aufwändig aus Tierzähnen hergestellte Kette zeigt und im Zusammenhang mit dem Vorwort von Walter Sass, dem Herausgeber des Buches, zu sehen ist. Das Bild stammt vermutlich von Vamuna, aus dem Dorf Morada Nova, der auch die beiden zuvor besprochenen Zeichnungen angefertigt hatte. Die Darstellung der Schlingpflanze und die Farbe Rosa als Bildgrund geben einen Hinweis darauf, dass es sich um denselben Künstler handelt.

Ein mit sechs verschiedenen Filzstiften und unter Verwendung eines Lineals gezeichneter mehrfarbiger Rahmen umgibt einen hell rosafarbenen Bildraum. Zwei rote ovale Ringe sind an ihrer Außenseite von trapezförmigen grünen Plättchen umgeben. Die roten Ovale laufen in einer Art Knoten zusammen. Das äußere Oval teilt sich am Knoten in zwei Bogensegmente – die am Nacken des potentiellen Trägers zusammengebundenen Enden der Kette. In vielen Zeichnungen stellen die Deni ihr Kunsthandwerk, unter anderem Ketten, Armbänder, Siebe und Körbe, dar. Dieses Kunsthandwerk ist eines der Erkennungszeichen ihrer Kultur. Außerdem dienen die kunsthandwerklichen Erzeugnisse dem Broterwerb. Mitarbeiter von Hilfsorganisationen, der Gesundheitsbehörde und der *FUNAI* sind die häufigsten Käufer dieses Kunsthandwerks. Dazu kommen noch einige wenige Händler, die *Regatões*, die mit ihren Booten Waren (Maniokmehl, Besen) kaufen und verkaufen. Die Halskette wird in der Zeichnung zum doppelten Ornament. Der künstlerische Charakter des Halsschmuckes wird wie in der Kolibri-Zeichnung durch die Symmetrie und die besondere Rahmung geradezu übertrieben betont. Die Schönheit des Objektes wird wie in einem Schaufenster präsentiert und angepriesen. Die Kette verliert ihren Objektcharakter und wird in der Zeichnung zum reinen Dekor. Ihre bildlichen Eigenschaften werden nur von Form und Farbe bestimmt. Dabei spielt der Gebrauch als Halsschmuck in diesem Zu-

sammenhang keine Rolle mehr. Vielmehr wird der Abbildcharakter der Zeichnung unterwandert und letztere anstelle des Schmuckes selbst zum (Kunst-)Objekt. Besonders durch ihre Farbigkeit und ihre Symmetrie soll sie den Betrachter beeindrucken.

Dass diese Kunstobjekte des Körperschmucks losgelöst vom menschlichen Körper dargestellt werden, ist nicht ungewöhnlich. Dies gilt für Maxakali und Kanamari ebenso wie für die Deni. Mehr Schwierigkeiten bereitet es den meisten Zeichnern hingegen, Körper- und vor allem Gesichtsbemalung als isoliertes Muster auf einem Blatt Papier abzubilden. Das Trägermedium Haut ist in der Vorstellung der Indianer offenbar untrennbar mit seinen Verzerrungen verbunden. Nur drei Zeichner (zwei Kanamari- und ein Maxakali-Künstler) stellten Elemente der Gesichtsbemalung isoliert auf Papier dar. Die anderen Beispiele zeigen immer auch einen Menschen, entweder als Ganzfigur oder vom Hals an aufwärts. Diese „Schwierigkeit“ des Isolierens der Bemalung hängt möglicherweise damit zusammen, dass die *conditio humana* von der Körperbemalung abhängig ist – man sieht dies in der Kanamari-Zeichnung vom Frosch Piyoyom und in der Deni-Zeichnung vom *Cará*-Geist. Um als Mensch identifiziert zu werden, bedarf es zunächst einmal eines typischen Attributes, der Körperbemalung.⁵⁸¹ Es gibt Beispiele in der ethnologischen Literatur, in denen Frauen und Männer bestimmte Muster von Gesichts- und Körperbemalung auf Papier wiedergeben. Es handelt sich dabei jedoch um Beispiele von indigenen Gemeinschaften, die zum Zeitpunkt der Forschung eine reiche Praxis dieser Körperkunst besaßen.⁵⁸² Das gilt etwa für die Zeichnungen, die Frauen der Xikrín oder Männer der Waurá anfertigten.⁵⁸³ Der Unterschied könnte vielleicht auch damit zusammenhängen, dass Xikrín und Waurá in den 1980er Jahren, als sie die Körperbemalungsmuster isoliert zeichneten, meist keine westliche Kleidung trugen, sondern ihre reichen Bemalungen auf den nackten Körpern zeigten, sodass die Muster spektakulärer sichtbar waren. Das könnte eine Beschäftigung mit der Besonderheit der Muster gefördert haben, die mit dem Verdecken großer Teile des Körpers durch Kleidung verloren ging.

Im Falle der drei im Rahmen dieser Dissertation besprochenen Ethnien kann jedoch von einer solch reichen Praxis nicht die Rede sein. Das Ersetzen der Haut durch das Papier erfordert offenbar einen alltäglichen Umgang mit Körperbemalung. Die von Tano, einem jun-

⁵⁸¹ Zum Zusammenhang von Menschsein und Körperbemalung siehe Regina Polo MÜLLER (1992); Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante, in: Lux Boelitz VIDAL (Hg.); Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética, São Paulo, S. 140.

⁵⁸² Siehe beispielsweise zur Körperbemalung der Asurini: Lúcia ANDRADE (1992); A marca dos tempos: identidade, estrutura e mudança entre os Asurini do Trocará, in: Lux Boelitz VIDAL (Hg.); Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética, São Paulo, S. 117–132.

⁵⁸³ Siehe Lux Boelitz VIDAL (1988); Die Körperbemalung und die Zeichenkunst der Xikrín-Kayapó von Cate-té, in: Mark MÜNDEL (Hg.); Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas (=Roter Faden zur Ausstellung, Bd. 15), Frankfurt am Main, S. 331–389. Und: Vera Penteado COELHO (1988); Die Zeichnungen der Waurá-Indianer, in: Mark MÜNDEL (Hg.); Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas (=Roter Faden zur Ausstellung, Bd. 15), Frankfurt am Main, S. 467–532.

gen Mann der Kanamari, angefertigte Zeichnung in der Wachsstift-Tinte-Technik (Abb. 103) zeigt einen Kanamari-Indianer mit Bemalungen, die sich nach Aussage des Künstlers der eigenen Erfindungsgabe verdanken. Im Gegensatz zu diesen kontextgebundenen Zeichnungen sehen wir in dem in der gleichen Technik entstandenen Bild von Miguel Kanamari (Abb. 31) Elemente der Körperbemalung losgelöst von der Haut. Das gleiche gilt für das Blatt, das Pima Kanamari aus dem Dorf Flechal anfertigte (Abb. 11). Miguel stellte männliche, Pima vorwiegend weibliche Elemente dar. Pima konnte diese Elemente weiter spezifizieren und benennen.

Haarschmuck zeigt die Bunt- und Bleistiftzeichnung von Hiyo Kanamari (Abb. 38). Auch ohne zierenden Rahmen ist erkennbar, wie sehr auch die Kanamari diesen Schmuck als Kunstobjekt schätzen. Der aus den Blättern der *Buriti*-Palme bestehende Haarkranz der Kanamari wird zu vielen Anlässen benutzt (Abb. 36, 37, 40). Bei Ritualen und Festen sieht man die Kanamari mit Kränzen und Halsketten, oder auch Schulterbändern, die kreuzförmig vor der Brust platziert werden. Ganz im Gegensatz zur Darstellung in der Zeichnung von Hiyo Kanamari haben die Blätter als schmückende Elemente jedoch eine natürliche gelbgrüne Eigenfarbe und werden nicht zusätzlich bemalt. Am Tag nach einem Fest, sind die *Buriti*-Blätter vertrocknet und sehen gelbbraun aus, ähnlich der Farbe von Getreide. Die Farbigkeit der Zeichnung macht deutlich, dass der Künstler von den Möglichkeiten profitierte, die er aufgrund der Buntstifte hatte. Dadurch war er nicht an die Farben des in der Natur vorgefundenen Rohmaterials der Blätter gebunden. Der Zweck der Zeichnung ist nicht Illustration oder Dokumentation. Vielmehr kommt in dem Bild der Drang nach künstlerischem Ausdruck zum Vorschein. Die Zeichnung des Haarkranzes und der Halskette wird an Stelle der handwerklich gefertigten Artefakte zum Kunstobjekt, zum schönen Gegenstand. Der Deni-Künstler mit seiner Zeichnung (Abb. 102) und der Kanamari-Künstler Hiyo (Abb. 38) haben beide einen eigenen Weg gefunden, Körperschmuck im Bild zu einem Kunstobjekt außerhalb der Sphäre der Körperdekoration zu machen. Im Bild des Deni wird das Objekt isoliert und durch den Rahmen hervorgehoben. Das Kunstobjekt wird aus dem ursprünglichen Kontext – Körperschmuck zu sein – herausgenommen, um auf andere Qualitäten hin befragt zu werden. So dient die Halskette dem Künstler dazu, Fragen nach Symmetrie, Farbkontrasten, Farbwirkung und Haptik experimentell nachzugehen. Die Verbindung des Artefakts mit dem menschlichen Körper wird hingegen hintangestellt. Die symmetrische Darstellung der Halskette teilt diese Zeichnung mit dem bereits besprochenen Bild, welches die zwei Kolibris und die sich zu einer Doppel-Helix verbindenden Schlingpflanze darstellt (Abb. 101). Die artifizielle Anordnung der Bildelemente kann auch als *Analogon* für die Kunstfertigkeit der Natur in Bezug auf ihre Geschöpfe gelesen wer-

den. Dies verweist jedoch nicht etwa auf einen Gegensatz von Künstlichkeit und Natürlichkeit. Es ist lediglich ein Indiz dafür, dass Blüten und Kolibris als Kunstwerke der Natur wahrgenommen werden können und die Eigenschaft des Künstlerischen zu den Fähigkeiten der Natur zählt. In der Mythologie der Wayana wurde die Fähigkeit, künstlerische Muster beim Korbflechten herzustellen, durch das Töten der Riesenschlange Tuluperê auf die Menschen übertragen.⁵⁸⁴ Bei den Maxakali sind es unter anderem die Fledermaus-Geister *Xūnīm*, welche durch die Bemalung der rituellen Pfähle, der *Mīmānām*, die Kunst des Zeichnens in die Welt der Menschen transportierten.⁵⁸⁵ Einen Hinweis auf den natürlichen Ursprung der Kunst findet sich auch in der Deni-Zeichnung eines Jaguars (Abb. 104), dessen Fellzeichnung gleichfalls künstlerischen Wert besitzt. Demnach sind einige in der Natur vorkommende grafische Muster als Ausdruck schöpferischen Wirkens zu betrachten. Aus ästhetischer Sicht ging diese Schöpfung alles andere als willkürlich von statten. Der Künstler versucht gewissermaßen seinerseits, dem künstlerischen Anspruch des Vorbilds gerecht zu werden. Die Vermutung, dass das *Analogon* von der Natur als Künstler mehr über den Betrachter, als über den Künstler der Zeichnung aussagt, kann nicht von der Hand gewiesen werden. Jedoch sind sowohl die momentanen als auch die nachhaltigen Wirkungen auf den jeweiligen Betrachter für die Bildaussage in jedem Falle von Belang, da sich die Zeichnungen der Mythensammlungen sowohl an Schüler der *Escolas Indígenas* als auch an interessierte Nicht-Indigene richten.⁵⁸⁶ Zugleich verweisen indigene Mythen auf die Vorstellung eines nichtmenschlichen Ursprung der Malerei und untermauern damit nicht nur die aktuellen Theorien zum Bildakt,⁵⁸⁷ sondern zeigen auch, dass diese Idee unter indigenen Völkern weit verbreitet ist.

Die strenge Ordnung der Kolibri-Zeichnung steht im Gegensatz zur Darstellung des *Cará*-Geistes (Abb. 100). In letzterer Zeichnung fehlt eine Symmetrie vollständig. Anstelle einer Spiegelsymmetrie stehen harmonischere Seitenverhältnisse, die zumindest dem westlichen Betrachter aufgelockerter erscheinen.

Die beiden Herangehensweisen unterscheiden sich zwar in der Frage der Symmetrie, nicht jedoch im grundsätzlich dekorativen Ausdruck. Die Verbindung von Mensch und Pflanze führt zu einer Dynamik, die die Schlingpflanze beweglich erscheinen lässt. Die Schlingpflanze schließt die beiden Menschen in einen Raum ein. Sie ersetzt als umlaufende Dekoration zum einen den äußeren Rahmen der Zeichnung und verweist zum anderen auf die

⁵⁸⁴ Siehe VAN VELTHEM (2003), S. 292–296, und VAN VELTHEM (1998), S. 119–131.

⁵⁸⁵ Siehe MAXAKALI (2008), S. 177.

⁵⁸⁶ Siehe SASS (2004b), S. 2. Siehe auch: DENI-LEHRER (2004); Vorwort, in: Walter SASS (Hg.); Ima Bute Denikha. Mitos Deni, São Leopoldo, S. 8.

⁵⁸⁷ Siehe BREDEKAMP, S. 312–322.

Pflanze, welche in der Mythe den weiblichen Geist und ihren Sohn im Wald umfängt. Die Mythe dient nur als Vorwand für das Eigenleben, welches die Schlingpflanze in der Zeichnung entwickeln darf. Auch die Pflanzen der Kolibri-Zeichnung entwickeln dieses Eigenleben, welches ebenso wie die Position der Vögel der symmetrischen Ordnung des Bildes unterworfen ist.

3.2.3 *Bau Bau*

Die Zeichnungen des Buches *Ima Bute Denikha* besitzen den Charakter von Miniaturen, exakt gezogene Linien bilden darum einen Rahmen. Der Bildgrund ist meist mit Bunt- oder Wachsstiften farbig schraffiert. Die folgende Zeichnung zur Erzählung *Bau Bau* (Abb. 105) macht in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Die Zeichnung im quadratischen Format, mit grünem Rahmen und hellblau schraffiertem Untergrund, zeigt eine vertikale Dreiteilung. Im unteren Teil steht in der linken unteren Ecke ein Mensch, mit gelbem Filzstift gemalt. Außer am Kopf, am linken Arm, unterhalb des Halses und am Unterleib ist der Körper vollständig gelb. Seine Haare wurden mit violetter Filzstift hinzugefügt. Er steht, die linke Hand nach rechtsweisend, vor einem Pflock, von welchem aus einem Knoten ein spitzwinkliges Dreieck ausgeht. Dieses erweitert sich zum rechten Bildrand hin. An das Dreieck fügt sich ein Trapez an. Darin liegt der Kopf eines Wesens mit anthropomorphen Zügen. Um den Kopf herum deutet ein violetter Kreisbogen die Haare an. Körper und Beine der Gestalt sind nach links ausgerichtet. Das spitzwinklige Dreieck erhält durch parallel zu den oberen und unteren Schenkeln verlaufenden und mit violetter Filzstift gezeichneten Linien ein Binnenmuster. Die Linien durchziehen auch die anthropomorphe Figur, die nur eine rosafarbene Körperkontur sowie am Kopf angedeutete Augen, Brauen, Nase und Mund besitzt. Vom Trapez ausgehend ziehen sich schmale braune Streifen parallel zum rechten Bildrand hin. In großen Druckbuchstaben stehen rechts über dem unteren Bildrand die Wörter „BAU BAU“ geschrieben. In der Bildmitte zeichnete der Bildautor⁵⁸⁸ eine Reihe von sieben Personen, von denen drei etwas kleiner sind. Sie alle stehen mit erhobenen Armen ohne näher erkennbare Verortung im Raum. Darüber, im oberen Bilddrittel, tritt mittig eine anthropomorphe Gestalt auf die Personen in der Bildmitte zu. Ihre Kontur ist mit rotem Filzstift gemalt. Der Körper selbst wurde schraffiert, sodass das Weiß des Papiers noch erkennbar ist. Nase, Mund und Augen wurden mit roter Farbe äußerst schematisch ausgeführt. Die schulterlangen Haare wurden mit violetter Filzstift schwach angedeutet. In der rechten Hand hält die Figur ein sichelartiges gelbes Instrument erhoben. Die unspezifisch erscheinende Interaktion der dargestellten Protagonisten in der Zeichnung

⁵⁸⁸ Der Autor der Zeichnung konnte nicht eruiert werden.

stellt die Frage nach der dem Bild zuzuordnenden Handlung. Diese ist in der Erzählung *Bau Bau* enthalten:

Ein Mann heiratete eine Frau, die sich Bau Bau nannte. [...] Ihr Mann wurde wütend, weil sie nur Selbstgespräche führte. [...]

Er ging und fand ein großes Loch. Als er zurückkehrte, sagte er:

– Frau, dort gibt es viele Früchte, lass sie uns holen!

Als sie dort ankamen, nahm er sie, band sie an den Stäben fest und stieß sie ins Loch. Um sechs Uhr kehrte er nach Hause zurück. Um fünf Uhr am folgenden Tag flüchtete er aus dem Dorf.

Bau Bau war schon vier Tage im Loch. Dann ging ein Mann jagen und um vier Uhr nachmittags hörte er einen Schrei in der Nähe des Weges. Er hielt an, ging dem Schrei nach und gelangte zu dem Loch, wo die Frau war. Der Mann bekam einen Schreck. Er sah die Frau im Loch und sagte:

– ich dachte, es wäre ein Jaguar, der hier im Loch liegt, aber es ist ein Mensch.

Also zog er Bau Bau aus dem Loch, machte sie los [...]. Bau Bau war schon sehr dünn, dem Tod nahe. Er riss eine Envira⁵⁸⁹ aus und schleppte [die Frau] in sein Dorf. [...]

Seine Frau brachte Bau Bau jeden Tag Essen. Abends ging Bau Bau gemeinsam mit der Frau des Mannes zum Dorf. Zwanzig Tage vergingen. Die Deni des Dorfes, wohin der Ehemann von Bau Bau geflüchtet war, bereiteten ein großes Fest vor und luden das Dorf, wo Bau Bau war, zum Fest ein. Am nächsten Tag gingen sie in das Dorf des Festes. Sie ließen Bau Bau in der Nähe des Dorfes zurück und sagten zu ihr:

– nimm den Schnabel eines Tukans und warte, bis der Abend anbricht. Wir werden dich um acht Uhr rufen.

Alle gingen zum Fest, nur Bau Bau hielt sich versteckt. Alle waren sehr ausgelassen, tranken Caiçuma, sangen, lachten, unterhielten sich. Die Leute von Bau Bau holten sie und sagten:

– Nun komm! Jetzt wirst du das rächen, was dein Mann mit dir gemacht hat!

Ihr Ehemann war mitten auf dem Platz, er tanzte. Er dachte, dass Bau Bau gestorben sei. Bau Bau wurde versteckt zum Platz gebracht. Sie zeigten auf ihren Ehemann, der untergehakt mit den Anderen tanzte. Und so ging sie in seine Richtung, stach den Tukanschnabel in seinen Rücken und zog ihn nach unten, schlitzte so den Rücken ihres Ehemanns auf. Er fiel zu Boden und starb.⁵⁹⁰

Das Moment der Rache ist in vielen Geschichten und Mythen der brasilianischen Indianer ein starkes und häufig wiederholtes Motiv, so auch in der Erzählung von *Bau Bau*. Beides, die Tat des Mannes wie auch die Rache seiner Frau, sind ausgesprochene Akte der Gewalt. Von diesen Taten ist in der Zeichnung jedoch lediglich der Beginn des Racheaktes festgehalten. Mit dem gelben Schnabel des Tukans in der Hand läuft sie im oberen Drittel auf die Gruppe der Tanzenden zu. Das untere Bilddrittel zeigt den Augenblick, als der Mann, der *Bau Bau* in dem Loch fand, sie in sein Dorf transportiert. Er schleift sie auf einer Trage hinter sich her, welche auf dem Boden Spuren hinterlässt. Anscheinend ist er am Ziel angekommen, denn er wendet sich der liegenden Frau zu. Die beiden Zeitpunkte werden hier in einer Simultandarstellung miteinander verbunden. Ebenfalls werden zwei verschiedene Orte im Bild gepaart: das Dorf, in welchem *Bau Bau* wohnt und das Dorf, in welches ihr Ehemann geflohen ist und wo nun ein Fest veranstaltet wird. Zwei Orte, zwei Momente. Ein wichtiges Ereignis wurde vom Bildautor allerdings nicht integriert: das Hineinwerfen von *Bau Bau* ins Erdloch durch ihren Ehemann. Die Konzentration auf ihre Rettung und der Beginn des Racheakts *Bau Baus* bilden einen Schwerpunkt, der aus der Erzählung nicht hervorgeht und letztlich auch aus dem Bild heraus nicht erklärt werden kann. Das untere Drittel mit der Situation des Transports legt das Augenmerk auf die grafische Gestal-

⁵⁸⁹ Allgemeiner portug. Terminus für Bäume und Sträucher der Familie *Thymelaeaceae* – Seidelbastgewächse.

⁵⁹⁰ SASS (Hg.) (2004a), S. 131f.

tung der Trage und die aus dem Ziehen resultierenden Spuren. Während in der Erzählung nur die Pflanze erwähnt wird, mit Hilfe derer die Frau transportiert wird, richtet die Zeichnung den Fokus auf den Aspekt des Transports mit der Trage und gibt dem Künstler die Möglichkeit, der Szene Einzelheiten hinzuzufügen, sie zu bereichern. Der Deni, welcher *Bau Bau* rettet, ist in der Lage, aus Pflanzenmaterial eine ansehnliche Trage herzustellen, welche über ein komfortables Kopfteil verfügt. Er gibt sich wirklich Mühe, der Frau zu helfen. Im Text der Erzählung ist davon die Rede, dass der Indianer der Frau Fliegen vom Körper entfernt, die sich dort niedergelassen haben.⁵⁹¹ So geschwächt war sie, dass sie sich nicht selbst bewegen konnte. Angesichts der Hilfsbedürftigkeit kommt der Barmherzigkeit des Deni eine besondere Bedeutung zu. Die Sorgfalt, mit der die Trage hergestellt wurde, verweist auf den Aspekt der (kunst-)handwerklichen Tätigkeit. Die durch das Schleppen verursachten Schleifspuren im Boden besitzen in sich ein grafisches Muster, welches Interesse weckt. Analog zum Ziehen von Linien auf dem Papier durch den Künstler entsteht beim Ziehen über den Boden eine zeitlich determinierte und durch einen ganz bestimmten Druck verursachte Zeichenspur. Der Künstler gab sich Mühe, dem Betrachter das für die Erzählung vollkommen nebensächliche Detail der Schleifspuren zu veranschaulichen, weil es für den Vorgang des Ziehens charakteristisch ist.

Nur wenige der im Buch *Ima Buthe Denikha. Mitos Deni* veröffentlichten Bilder verzichten auf einen Rahmen, welcher den Bildraum umgibt. Manches Bild besitzt mehrfache Rahmen in verschiedenen Farben. Auch einige der im Zuge eines Workshops während meines Aufenthaltes bei den Deni entstandenen Zeichnungen umgeben das Bildobjekt mit einer Umrandung. Diese kann zudem verschiedene dekorative Elemente enthalten und so auf einen künstlerischen Hintergrund abstrakter Formen verweisen (siehe Abb. 106). Der in die Zeichnung integrierte Rahmen macht weiterhin die Artifizialität und Virtualität des Bildes offensichtlich, da seine Wirkung dem illusionistischen Impetus entgegengesetzt ist. Die Zeichnung, die *Bau Bau* gewidmet ist, durchbricht auf der rechten unteren Bildseite den Rahmen mittels der Schleifspur und macht damit umso intensiver die widerstrebenden Kräfte von Illusionismus und einer das Medium offenlegenden Künstlichkeit deutlich. Der aus dem dekorativen Rahmen ausbrechende und hinausweisende Bildraum unterstützt hierbei die illusionistische, der Rahmen die artifizielle Tendenz. Die suggestive Komponente der mythischen Bilderzählung erhält mit Hilfe der dramatisch wirkenden Figuren *Bau Baus* und ihres Retters ein Fundament. *Bau Bau* wurde in ihrer auf dem Bild oben zu sehenden Verkörperung geradezu monströs dargestellt. Die rote Farbe der Haut trägt ebenso zu einem Effekt der Überhöhung und des Gefährlichen bei. Die Gruppe der Tanzenden

⁵⁹¹ Ich habe in meiner Übersetzung einige Kürzungen vorgenommen, weil der Text sehr umfangreich ist. Auch den Abschnitt mit den Fliegen ließ ich aus.

wurde hingegen mit äußerst einfachen Mitteln wiedergegeben. Die lediglich mit schwarzem Filzstift⁵⁹² gezeichneten Gestalten sind in Form und Gestus stark reduziert und auf ihre Umrisse begrenzt, sodass der nicht erkennbare Ehemann *Bau Baus* zur Nebenfigur geriet. Diese Tatsache bestätigt wiederum den Eindruck, dass der Künstler mit seiner Zeichnung unabhängig von der aktualisierten Mythe agiert.

3.2.4 Misiha Deni – *Shibiri Kukuvizuri*

Shibiri Vamuna war ein guter Jäger, er tötete viele Tiere, Affen, Tapire, Rehe, Queixada⁵⁹³, Waldschweine und viele Andere. Alle sagten:

– Dieser Mann ist mutig!

Es fehlte nicht an gegrilltem Fleisch im Dorf.

Eines Tages biss ihn eine Schlange und er starb. Es blieb nur noch sein jüngerer Bruder übrig, Shibiri Kukuvizuri. Er war noch klein. Als er größer wurde, nahm er Pfeil [und Bogen] und schoss viele Eidechsen.⁵⁹⁴ Er brachte sie seiner Mutter, damit sie sie sah und sagte:

– Mama, ich habe einen Tapir getötet!

Seine Mutter fragte:

– Wo ist der Tapir?

– hier ist er, Mama!

Er zeigte die Eidechse

Seine Mutter sagte:

– Sohn, das ist kein Tapir, das ist eine Eidechse. Kannst Du wegwerfen. Du wirst kein guter Jäger wie Dein Bruder sein. Du wirst kein guter Jäger sein!

Shibiri Kukuvizuri brachte Grillen, Heuschrecken, Blätter, die er [mit Pfeil und Bogen] für seine Mutter schoss. Shibiri Kukuvizuri wurde älter und er nahm ein Blasrohr. Er begann, Vögel zu töten und nahm sie mit, damit sie seine Mutter essen konnte. Die Mutter freute sich.

Shibiri Kukuvizuri wurde noch älter und begann, alles zu töten, was sein Bruder tötete, Manteläffchen⁵⁹⁵, Wollaffe⁵⁹⁶, Kapuzineräffchen⁵⁹⁷, Tapir⁵⁹⁸, Weißbartpekari, Halsbandpekari⁵⁹⁹, und viele andere Jagdtiere.⁶⁰⁰

Die kurze Erzählung vom Aufwachsen des Jägers Shibiri Kukuvizuri, ebenfalls im Buch *Ima Bute Denikha. Mito Deni*, wird von einer kleinen quadratischen Zeichnung begleitet (Abb. 107). Sie fungiert als Mittlerin der Deni-Transkription und der portugiesischen Übersetzung.

Die Bildfläche ist von einem mit grünem Filzstift und Lineal gezogenen Rahmen umgeben und mit gelbem Wachsstift schraffiert. Darin steht eine Reihe anthropomorpher Gestalten, die von links nach rechts kleiner werden. Ihre Form wurde mit blauem Kugelschreiber um-

⁵⁹² Durch das Scan- oder Druckverfahren entstanden an den Rändern der Figuren jeweils links magentafarbene und rechts grünliche chromatische Aberrationen.

⁵⁹³ Portug. *queixada*, lat. *Tayassu pecari*, dt. Weißbartpekari, kurz Pekari.

⁵⁹⁴ Im Original: „calango“, Echse, Familie *Teiidae*.

⁵⁹⁵ Im Originaltext „macaco soim“, auch *soim-de-coleira*, lat. *Saguinus bicolor*, dt. Zweifarbentamarin oder Manteläffchen.

⁵⁹⁶ Portug. *macaco-barrigudo*, lat. *Lagothrix lagotricha*, dt. Brauner Wollaffe.

⁵⁹⁷ Portug. *macaco-prego*, lat. *Cebus apella*, dt. Gehaubter Kapuziner, Haubenkauziner.

⁵⁹⁸ Portug. *anta*, lat. *Tapirus terrestris*, dt. Flachlandtapir, kurz Tapir.

⁵⁹⁹ Portug. *porco-do-mato*, *caititu*, lat. *Tayassu tajacu*, dt. Halsbandpekari. *Porco-do-mato* ist eine Bezeichnung, die umgangssprachlich sowohl für Weißbart-, als auch für Halsbandpekari verwendet wird. Das Unterscheidungsmerkmal des letzteren ist das deutlich sichtbare Band am Hals. Zeichnungen der Deni deuten darauf hin, dass die portug. Übersetzungen der Deni-Lexeme *hizama* und *anubeza* mehrdeutig sind. Zugleich findet in den Zeichnungen möglicherweise eine Vermengung der Morphologien statt. Vgl. dazu die Abbildungen 108a u. 108b.

⁶⁰⁰ Sass (Hg.) (2004b), S. 122f.

randet, die Haut mit rosafarbenem Wachsstift schraffiert. Augen und Mund sind in der kleinsten Figur nur mit Hilfe kleiner Striche gekennzeichnet, zwei Punkte markieren die Nasenlöcher. Die zweite Person von rechts besitzt kreisförmige Augen, ebenso wie die zweite von links, die aber wie die erste Person von links auch Augenbrauen aufweist. Wie ein Kreisbogen legen sich jeweils die graublauen mit Filzstift gezeichneten Haare um die einzelnen Köpfe. Die größte der Personen, ganz links, besitzt über die Schultern fallendes, ein wenig voluminöseres Haar. Von der zweiten Person links ausgehend, bis hin zur kleinsten Gestalt am rechten Bildrand, erstreckt sich unterhalb derselben eine Reihe von vier schematisch mit grünem Filzstift skizzierten Tieren. Ganz am unteren Bildrand steht in großen Druckbuchstaben „SHIBIRI KUKU VIZURI“ geschrieben. Der Bildautor ist hier Misiha Deni aus dem Dorf Morada Nova. Misiha wählte einen einfachen Aufbau für seine Zeichnung. Eine Reihe allmählich größer werdender Menschengestalten verdeutlicht von rechts nach links das Heranwachsen des Helden der Geschichte – Shibiri Kukuvizuri. Die Leserichtung des Bildes ist daher für den westlichen Betrachter etwas ungewohnt, der bei einer Reihe, die eine Entwicklung suggeriert, vermutlich von der üblichen Text-Leserichtung ausgehen wird. Entsprechend dieser Entwicklungsreihe stehen die einzelnen Tiere für die Stadien, die Shibiri als Jäger erreicht. Während Grille, Eidechse und Heuschrecke die in seiner ersten Altersphase erbeuteten Tiere darstellen, deutet der Vogel unterhalb der zweiten Person von links auf die fortgeschrittenen Jagdfähigkeiten Shibiris. Es fehlt lediglich die Darstellung der letzten Stufe seines Könnens, auf der er schließlich auch Säugetiere, wie den bis zu zwei Meter langen Tapir, erlegt. Dass der Künstler sich hier auf die kleineren Tiere beschränkte, fällt angesichts der Vielfalt der zahlreichen in der Mythe erwähnten Säugetiere auf. Der Tapir würde jedoch durch seine Größe buchstäblich aus dem Rahmen fallen und musste vielleicht deshalb weggelassen werden. Den Abschluss der Entwicklung Shibiris bildet die Person ganz links im Bild, unterhalb derer keine Tierdarstellung zu finden ist. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Struktur der Mythe und in der Folge auch die Komposition der Zeichnung. Die Mythe beginnt mit Shibiri Vamuna, der als großer Jäger beschrieben wird. Nachdem dieser stirbt, bleibt sein jüngerer Bruder Shibiri Kukuvizuri übrig, welcher der Erzählung ihren Namen gab. Der Beginn berichtet also vom älteren Bruder, der als fähiger Jäger den Maßstab setzt. Davon ausgehend werden die zunächst wenig qualifizierten Bemühungen des kleinen Bruders beschrieben, der jedoch im Laufe seiner Entwicklung heranreift und schließlich ebenso gut jagt wie sein verstorbener älterer Bruder. Ausgangspunkt ist also das Stadium der Perfektion des Jägers, verkörpert durch den verstorbenen Bruder Vamuna. Das Ende ist das Erreichen dieser Perfektion durch den jüngeren Shibiri. Die Zeichnung stellt ebenfalls einen erwachsenen Shi-

biri an den Anfang, das heißt, an den linken Bildrand, der in der traditionellen westlichen Leserichtung am Beginn steht. Im Verlauf der Bilderzählung, welche scheinbar der Mythen-erzählung widerspricht, werden die menschlichen Personen nach rechts hin immer kleiner. Die Analyse des Text-Bild-Verhältnisses macht jedoch eine andere Lesart der Zeichnung viel wahrscheinlicher. Tatsächlich ist die große Person am linken Bildrand der Ausgangspunkt der Bilderzählung und sie ist zugleich das Ziel, auf welches die Mythen-erzählung hinstrebt. Sie verkörpert gleichzeitig beide Brüder in ihrer Perfektion als qualifizierte Jäger. Ausgehend davon verfolgt das Bild rückblickend die Stadien, die notwendig waren, um die besagte Perfektion zu erreichen. Dies betrifft das Wachstum des Helden und die in jeder Phase gejagten Tiere. Unabhängig von der Reihenfolge der Mythengeschehnisse ermöglicht das Bild auch eine in sich selbst begründete Lesart. Betrachtet man die vier Personen und die vier gezeichneten Tiere als eine Einheit, so ergibt sich, ausgehend von dem Vogel, über Heuschrecke, Eidechse, Grille und die mit dem kleinen Menschen beginnende Reihe, eine geschwungene Linie in Form eines liegenden, nach links offenen „V“. Diese Dynamik lässt sich mit der Ausrichtung der Tiere, deren Köpfe nach rechts und im Falle der kleinen Grille nach oben gerichtet sind, gut zeigen. Die interne piktoriale Bewegung ermöglicht es, Entwicklungen nicht ausschließlich als linear wahrzunehmen. Ebenso wie die zuvor besprochene, eröffnet auch diese Zeichnung Möglichkeiten der Betrachtung, die grundsätzlich gleichwertig sind. Dies haben die Zeichnungen im übrigen mit den Erzählungen gemein, da auch diese komplexe Bedeutung tragen. Die latent mitschwingenden Bedeutungsebenen müssen mitgedacht werden, ohne die mögliche Intention des Bildautors zu vernachlässigen. Die Alternativen der Interpretation bilden analog zur klassischen Kunstgeschichte die „Rezeptionsgeschichte“ – die Summe der Bildinterpretationen im Laufe der Zeit und zu einer bestimmten Zeit. Die Offenheit der Zeichnung, nicht ihre Eindeutigkeit, macht ihren Charakter aus. Dies negiert jedoch nicht die Intentionen des Künstlers, dessen Konzepte von schriftlicher und bildlicher Konvergenz sich in der Zeichnung manifestieren. Obwohl die Erzählung vor der Zeichnung existierte, ist die Abhängigkeit letzterer von ersterer nicht immer unmittelbar. Mythen bilden häufig eine geistige Folie eines Volkes, die jedem zur Verfügung steht. Der Künstler ist somit nicht von einer einzelnen aktualisierten Mythe abhängig. Im Buch treffen zwar Mythenaktualisierung und Bildproduktion aufeinander. Es ist jedoch nicht gesagt, dass die hier gedruckte konkretisierte, verschriftlichte Mythe der Ausgangspunkt für die Zeichnung war. Der Künstler konnte auch auf sein oftmals viel umfangreicheres Hintergrundwissen zurückgreifen.

In diesem Sinne hat auch Misiha Deni die Mythe von *Shibiri Kukuvizuri* zum Anlass genommen, sich mit dem Themenkomplex des Helden auseinanderzusetzen. Dieser Kreativ-

prozess ähnelt dem Vorgang der Entstehung eines Bildes zu einem freien Thema, bei dem der Künstler sein Wissen zu einem bestimmten Thema befragt, darauf aufbauend bestimmte Aspekte darstellt und eine Bildkomposition entwickelt. Die Mythe ist Anlass, den Willen zur kreativen Gestaltung zu exerzieren. Die mündlich überlieferte Erzählung benötigt kein schriftliches Fundament – dieses Fundament existiert vielmehr bereits als Folie kollektiven Gedankenguts und dient als Mittel der Themenfindung. Die noch virtuelle nicht-aktualisierte Mythe ist dabei um ein vielfaches reicher, als jegliche schriftliche Variante. Bilder und Zeichnungen sind Varianten, ebenso wie die aktualisierten Mythen, sind Fragmente einer nicht fassbaren mythologischen Erzählung, die aus der Gesamtheit aller Fragmente und Varianten besteht.

3.2.5 Freie Zeichnungen

Zeichnungen und Grafiken, die dem rein mythologischen Kontext entbunden sind, fertigten die Deni während mehrerer Workshops im August 2008 und im März/April 2009.

3.2.5.1 Mativi Alfredo Deni – Großer Ameisenbär

Die erste Grafik (Abb. 109) ist vom 20. März 2009 und wurde im Deni-Dorf Itaúba auf A4-Papier erstellt. Die Materialien sind Wachsstifte, Puder und Tusche auf Papier. Der Künstler ist Mativi, Schamane des Dorfes. Mativi bemalte zuerst einen Teil des Blattes mit einem rosaroten Wachsstift, sodass ein abgerundetes, in Richtung des linken Randes verschobenes Rechteck innerhalb des Blattes entstand. Mativi erstellte zunächst eine Bleistiftskizze, deren Linien er erneut nachzog und so in die Tintenoberfläche des darunter liegenden Papiers drückte. Die zuerst mit rosarotem Wachsmalstift bemalte, annähernd rechteckige Fläche wurde anschließend mit Puder bedeckt, der mit der Hand gleichmäßig verteilt und dessen Überschuss zuletzt durch Pusten vom Papier entfernt wurde. Danach wurden einige Tropfen schwarzer Tinte über der ausgemalten Fläche verteilt und dann mit den Fingern verstrichen. Auf der schwarzen Fläche befinden sich graue Streifen und Flecken, die auf den Gebrauch von zu viel Tinte zurückzuführen sind. Nach dem Trocknen der Tinte konnte Mativi mit einem Messer die Oberfläche einritzen, wodurch er die darunter liegende Wachsschicht freilegte. Teilt man den Bildraum von links nach rechts in Viertel, so bleibt das linke Viertel schwarz, strukturiert nur von der Oberfläche des Materials – der verstrichenen Tinte und des Puders. In die drei restlichen Viertel des schwarzen Rechtecks hat Mativi die Darstellung eines *Tamandúá*, des zwischen Mexiko und Argentinien beheimateten Ameisenbären graviert. Das Tier ist nicht horizontal dargestellt, es ist etwas diagonal versetzt, wodurch der Kopf des Tieres ein wenig tiefer als sein Hinterteil liegt. An die-

sem setzt ein Schwanz an, der an einen Nadelbaumzweig erinnert. Rechts vom Schwanzansatz beginnt der Rumpf, welcher im linken Drittel durch zwei Streifen, die ein breites schwarzes Band bilden, unterbrochen wird. Der Rumpf endet in einem schmalen Hals und einem spitz zulaufenden geknickten Kopf. Unterhalb des Rumpfes befinden sich paarweise angeordnet vier kurze kompakte Beine.

Die Technik, welche Mativi hier anwendete, habe ich den Deni in den Dörfern Itaúba, Boiador, Morada Nova und den Kanamari im Dorf Flechal in einem Workshop beigebracht. Sie benötigt nur wenige und preisgünstige Materialien. Allerdings muss die Tinte aus Manaus beschafft werden. Mativi zeigte sich, wie die meisten anderen Deni und Kanamari, von der Technik begeistert. Die starken Farb- und Helligkeitskontraste sorgen für eine besondere Charakteristik dieses Verfahrens.

Mativis Zeichnungen besitzen einen besonders eigenständigen Ausdruck. Dieser beruht hauptsächlich auf einer starken Stilisierung und einfachen Formen. Der buschige Schwanz des Ameisenbären besitzt die Struktur eines Nadelbaumzweiges. Die Darstellung von Rumpf und Kopf ist eine Reduktion auf die wesentlichen Merkmale der Anatomie des Ameisenbären. Die zwei eingeritzten gebogenen, bzw. geschwungenen Linien im vorderen Drittel des Rumpfes markieren ein Band, welches charakteristisch für den *Tamandua-Bandeira* (*Myrmecophaga tridactyla*) ist. Der dünne Hals geht nach einem Knick in einen schmalen Kopf über. Der Hals erscheint in dieser Darstellung durch die Verjüngung zum Kopf hin dünner als die Vorderbeine. Tatsächlich besitzen Ameisenbären kompakte, stumpfbartige Beine und einen schmalen Kopf mit einem Rüssel, der sich ohne Übergang anschließt. Der Rüssel nimmt die überaus lange Zunge auf, mit welcher der Große Ameisenbär Termiten und Ameisen aufsaugt. Dieser charakteristischen Anatomie wird in der Zeichnung mit dem spitz zulaufenden Kopf Rechnung getragen. Die geradlinige Darstellung von Hals, Kopf und Rüssel wird von der geraden dünnen Kontur der Unterseite des Rumpfes und dessen spitzen Abschlusses am Schwanzansatz aufgegriffen und fortgeführt.

Die schmale Kopfform ist sicherlich nicht nur der Anatomie des Ameisenbären geschuldet. Auch in anderen Tierdarstellungen Mativis ist dieses Detail auszumachen, so bei einer Schildkrötenzeichnung, bei der ein großer Rumpf mit kleinem Kopf und dünnem Hals kontrastiert. Die Wiedergabe von Tieren ist bei Mativi sehr symbol-, ja geradezu pikto-grammartig. Diese stilisierte Ausdrucksart wurde von den anderen Deni, die zur selben Zeit zeichneten, scherzhaft kommentiert. Obwohl mir die anderen nicht sagen wollten, warum sie die Zeichnungen Mativis so komisch fanden, nehme ich an, dass sie diese für zu schematisch hielten. Sie lassen im Gegensatz zu Werken anderer Deni nicht den Versuch einer realitätsgetreuen Wiedergabe erkennen. Mit Unsicherheit oder Unerfahrenheit in der

Zeichnung hat dies nichts zu tun, denn Mativi hat hier Linien und Umrisse sehr bestimmt und ohne Schwierigkeit gesetzt, und er benötigte auch keine Vorlagen. Manche Deni benutzten vorhandene Schulbücher mit Zeichnungen zum Durchpausen, weil diese ihren Vorstellungen von Vollkommenheit entsprechen. Selbst bei Zeichnern mit viel Erfahrung und interessanten eigenständigen Arbeiten, konnte ich den Hang zum Kopieren erkennen. Vor allem vor diesem Hintergrund lässt sich der besondere Stil Mativis besser einordnen. Ein Vergleich mit anderen Deni-Künstlern und ihren Zeichnungen kann Aufschluss über die Eigenständigkeit seines Ausdrucks geben und gleichzeitig verschiedene gestalterische Tendenzen veranschaulichen.

3.2.5.2 Sumor Deni – Tukan, Känguru und *Caju*

Ebenfalls im Dorf Itaúba fertigte 2009 der zu dieser Zeit siebzehnjährige Sumor Deni seine Tinte-Wachsstift-Zeichnung im Format A4 an (Abb. 106). Er gab sich zunächst besonders viel Mühe mit dem aus Rhomben und Dreiecken zusammengesetzten Rahmen. Darin eingeschlossen sind ein Tukan auf einem Ast mit *Caju*-Frucht⁶⁰¹ und im unteren Teil ein Känguru. Tukan und *Caju* werden von Bezeichnungen auf Portugiesisch und Deni begleitet. Das Wort für „Känguru“ ist lediglich auf Portugiesisch geschrieben, da es dafür auf Deni keinen Ausdruck gibt. Im Grunde genommen basiert Sumors Zeichnung auf den Prinzipien des Kopierens, Einfügens und Neukomponierens. Er suchte sich aus einem vorhandenen Buch Zeichnungen aus, die ihm gefielen, und dann legte er darüber ein Blatt Papier. Die Linien der durchscheinenden Zeichnung übertrug er mit einem Bleistift auf das Blatt. Anschließend präparierte er ein zweites Blatt mit Wachsstift und Tinte. Dann legte er die zuvor angefertigte Bleistift-Kopie über das präparierte Papier und zog die Linien erneut nach. Dadurch drückten sich diese in das mit Tinte und Wachsstift vorbereitete Papier ein. Bei dieser Kopiertechnik braucht man meist nicht mehr in die Oberfläche des Blattes einzuritzen. Allein durch das Nachziehen der Linien und durch Druckausüben bleibt die Tinte an dieser Stelle am oben liegenden Papier haften und wird dadurch vom präparierten Blatt entfernt. Der Künstler benutzte zum einen Kopiertechniken, zum anderen war er auch sehr geschickt im Neu-Zusammensetzen von vorgefundenen Einzelformen. Ich konnte beobachten, wie Sumor die Darstellung des Tukans und die der *Caju*-Frucht zusammenfügte, indem er die fertige Bleistiftvorlage des Astes, auf dem der Vogel sitzt, über die bereits in die Tinte geritzte *Caju*-Frucht legte. Er musste dann nur noch die Linien des Tukans auf dem Ast durchdrücken, um beides miteinander zu verbinden und somit die *Caju* an den Ast anzufügen. Sumor machte sich dabei unter anderem die Erfahrung zunutze, die er im Laufe

⁶⁰¹ *Caju*, Etymol., vom Tupi-Begriff *aka 'yu*; lat. *Anacardium occidentale*, dt. Kaschubaum, Nierenbaum, Acajoubaum.

der von mir angeleiteten Workshops gesammelt hatte. Zunächst kamen Einzelne während des Kurses auf die Idee, erst eine Bleistiftzeichnung anzufertigen und dann deren Linien über dem mit Tinte auf Wachsstift vorbereiteten Papier nochmals nachzuziehen. Damit konnten sie die Linien einer vorher angefertigten Skizze genau übertragen. Das Kopieren von in Büchern vorhandenen Zeichnungen war dann ein konsequenter Schritt, da die Zeichner der Deni dies ohnehin häufig tun. Ich habe die Indianer in den Workshops zunächst ermutigt, nicht von solchen Kopiertechniken Gebrauch zu machen, sondern ihre eigenen Zeichnungen als Vorlage zu nehmen. Jedoch erkannte ich schnell, dass es Künstlern wie Sumor nicht um die Wahl zwischen zwei Alternativen – entweder Kopie oder eigenes Original – geht. Vielmehr ist diese *Copy-and-Paste*-Technik eine von mehreren Alternativen, aus denen von Situation zu Situation gewählt wird. Vorschnell konstatierte ich nur den Vorgang des Kopierens an sich und übersah im ersten Moment die Neuordnung der Elemente, die Farbwahl sowie die künstlerische Technik, welche, zusammengenommen, dem Werk einen gänzlich anderen Charakter verliehen. Auch ohne einen profunden Vergleich mit Pop-Art-Künstlern wie Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg oder Andy Warhol, wird deutlich, dass es sich um eine auch in der westlichen Kunst nicht unübliche, dem Pastiche ähnliche Technik, handelt. Es ist weiterhin indianische Tradition, vorhandene Muster und Grafismen zu modulieren und zu reinterpretieren.⁶⁰² Was der Grafik darüber hinaus ihren Charakter verleiht, ist der Rahmen, der eine geradezu übermächtige Rolle spielt. Er dominiert die in ihn eingeschlossenen isolierten Darstellungen des Kängurus und des Tukans, der auf einem Zweig mit daran gehängter Frucht sitzt. Die geometrische Abstraktion der Dreiecke und Rhomben entzieht den Tier- und Pflanzendarstellungen ihre unmittelbare Gegenwärtigkeit und Körperlichkeit. Ihr regloses Verharren in dem eingeschriebenen blauen Bildraum, dessen Oberfläche wie ein eingefrorener Wasserfall auf Bewegung und Fließen rekurriert, entbehrt jeglicher animalischer Dynamik und Lebendigkeit, wozu sowohl die Isolation der Objekte als auch die auf Umrisse reduzierte Zeichnung ihren Teil beiträgt. Die etwas in Richtung der linken oberen Ecke verschobenen Objekte führen zu einer leichten Disharmonie, welche zu einem Ungleichgewicht des Bildes und seiner Teile führt. Allein die abstrakten Eigenschaften des Kunstwerkes sind von Lebhaftigkeit geprägt; dazu zählen: die Unregelmäßigkeit des von Dreiecken und Rhomben geformten Rahmens, das Überfließen der blauen Tinte aus dem rechteckigen Bildraum, die an Wasser erinnernde verfließende, von Sumor mit den Fingern verstrichene Farbe. Das Zusammenspiel dieser abstrakten maleri-

⁶⁰² Siehe PRINZ (2004), S. 69. Siehe außerdem: Els LAGROU (1987); *Antropologia e Arte: Uma Interpretação Estética da Arte Indígena*, Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, S. 41–44. Lagrou fasst verschiedene theoretische Positionen zu den Prinzipien des individuellen Ausdrucks und der Reproduktion zusammen.

schen und zeichnerischen Eigenschaften mit der Technik des Pastiches und den Objekten von Flora und Fauna erzeugt Friktionen und Widerstände sowie den Eindruck des Hybriden. In jedem Falle gelang es Sumor, einen eigenständigen Ausdruck zu finden, der geprägt ist vom Ornament und der Lust am Experimentieren sowie am Neuarrangieren.

3.2.5.3 Raimundo Deni – Vögel

Einen gänzlich anderen Weg beschritt mit seiner besonders eigenständigen Umsetzung der Wachsstift-Tinte-Technik Raimundo. Der zum Zeitpunkt des Workshops etwa zehnjährige Sohn des Lehrers Paulo Deni fertigte im Dorf Boiador mehrere bemerkenswerte Zeichnungen an, meist mit dem genannten Verfahren. Bei den im Folgenden beschriebenen zwei Vögeldarstellungen verfremdete er die Methode. Die erste Zeichnung (Abb. 112) in A5-Größe besitzt zuunterst eine Schicht, die mit braunem Wachsstift aufgetragen wurde. Die Tinte darüber wurde nach dem Trocknen eingeritzt und abgeschabt, wodurch die Formen zweier fliegender Vögel freigelegt wurden. Daraufhin malte Raimundo erneut mit Wachsstift über die bloßgelegten hellbraunen Flächen, wobei er die Farben Braun, Gelb, Rot und Grün verwendete. Links oben beschriftete er die hochformatige Zeichnung mit Datum und Namen. In der linken Hälfte der Zeichnung schweben zwei Vögel. Der kleinere von beiden flattert über dem etwas größeren, darunter segelnden. Mit seinem Schwanz berührt ersterer fast den linken Flügel des unteren Vogels. Die Darstellung des oberen Tieres ist dreigeteilt. Kopf und Hals und ein Teil des Rumpfes sind schwarz. Das dem Betrachter zugewandte Auge sowie der nach rechts zeigende Schnabel legen die hellbraune Farbe des Untergrundes offen. Zwischen dem schwarzen Halsbereich und dem oberen roten Rumpfabschnitt sitzen die Flügel. Der linke Flügel ist schräg nach oben gerichtet. Seine Unterseite ist zackenförmig strukturiert. Raimundo bemalte den Flügel mit braunem Wachsstift, der gleichen Farbe, mit der auch das Blatt zuvor grundiert wurde. Die nachträglich mit dem Wachsstift aufgetragene Farbe ist nun kräftiger als die Farbe der Grundierung, welche beim Schwanzflügel sichtbar ist. Beim Abkratzen der Tintenschicht wird zudem immer auch ein Teil der ursprünglichen Wachsschicht entfernt, wodurch diese heller erscheint als zu Beginn der Präparation des Untergrundes.

Der rechte dreieckige Flügel ist an seiner Basis breiter, ist horizontal ausgerichtet und wurde nach Entfernen der schwarzen Tinte mit gelbem Wachsstift ausgemalt. Den mittleren Rumpfteil hat Raimundo mit rotem Wachsstift überdeckt. Der untere Teil des Rumpfes ist mit grünem Wachsstift übermalt worden. Den schwarz-braunen trapezförmigen Schweif am unteren Ende des Rumpfes hat Raimundo durch Einritzen nebeneinander gesetzter Linien gestaltet. Einen zweiten Vogel sehen wir rechts unterhalb des oberen. Er ist deutlich

größer, wirkt aber gleichzeitig kompakter. Kopf, Hals, Rumpf und Flügel sind nach Entfernen der schwarzen Tinte mit gelbem Wachsstift übermalt worden. Der obere Teil des Kopfes sowie der Schnabel sind nicht ausgemalt worden. Hier beließ der Künstler den hellbraunen Untergrund. Die Kopfoberseite weist noch schwarze Areale auf. Man sieht an diesem Bildabschnitt, dass Raimundo zunächst mit Bleistift Linien in die schwarze Oberfläche ritzte und dann anschließend einen anderen Gegenstand benutzte, um die Tinte flächiger entfernen zu können. Dies wird ebenso im Rumpf- und Schwanzbereich deutlich. Das Auge des Vogels ist mit Bleistift nachgezeichnet worden, damit es sich besser von der umgebenden Farbe abhebt. Auf der Höhe des Halses entstanden die Flügel, von denen der linke schmaler ist und spitzer zuläuft, während der rechte am Ansatz breiter ist und an den Spitzen Federstrukturen offenlegt. Unterhalb des Rumpfes setzt der trapezförmige Schwanz an, bei dem der freigelegte hellbraune Wachsgrund mit braunem Wachsstift erneut übermalt wurde. Raimundos einzigartige Modulation der vorgegebenen Zeichentechnik führte zu besonderen malerischen Qualitäten. Die Verbindung des freigelegten Untergrundes mit den erneut aufgetragenen Wachsfarben führte zu einem unterschiedlich intensiven, leicht granulösen Farbauftrag und pastellartiger Wirkung. Das unkonventionelle Farbspektrum und der ungewöhnliche Farbauftrag vermischen sich mit der gar nicht symbol- oder formelhaften Darstellung der Tiere. Zwar ist ihre Haltung eher steif zu nennen, jedoch wird diese Steifheit durch ihre in Bezug auf die Blattränder geneigte Position sowie ihre unterschiedliche Farbgestaltung und Formgebung aufgehoben. Die Grobheit der zerschundenen Blattoberfläche und ihre heterogene dunkle Tönung verleihen dem Ensemble Tiefe und Ausdruckskraft.

Eine weitere Zeichnung (Abb. 110), mit ungefähr zwanzig mal vierzehn Zentimetern, ist aus einem A4-Blatt ausgeschnitten.⁶⁰³ In welcher Format-Orientierung Raimundo das Blatt gestaltete, ist nicht klar, ich möchte es hier im Querformat beschreiben, was der Orientierung der Schrift entspricht. Er setzte an die untere Längsseite das Datum und seinen Namen sowie den Namen des Vogels, *Ukuku* – vermutlich eine Onomatopöie. Auf der linken Seite des Blattes befindet sich der Kopf des Vogels, dessen Farbe hellblau und rot ist und sich mit ein wenig Schwarz mischt. Der hellblaue Schnabel zeigt nach unten. Am Kopf setzt übergangslos, nur durch einen blauen Querstrich getrennt, der sehr große Rumpf des Vogels an, der ungefähr zwei Drittel der Breite des Blattes einnimmt. Der Körper ist vertikal in zwei Teile gegliedert. Der untere setzt sichelförmig am Kopf an und ist wie dieser in Rot gehalten, teils mit ein wenig Blau gemischt. Im rechten Drittel des Rumpfes zeichnete Raimundo an der Unterseite zwei kleine Beine mit Krallen in Hellblau. Der obere Rumpf-

⁶⁰³ Zum Vergleich habe ich auch eine andere, ähnliche Zeichnung von Raimundo hinzugefügt (Abb. 111).

teil setzt sich durch eine dünne schwarze Linie vom unteren ab. Nach rechts hin schließt er tropfenförmig ab. Seine Farbe ist helles Blau, welches vom präparierten Papiergrund herührt. Einige Reste roter Wachsfarbe und schwarzer Tinte sind noch erkennbar. Am rechten abgerundeten Ende des Rumpfes schließt mit jeweils vier abwechselnd schwarzen und blauen Bändern der Schwanz des Vogels an. Parallel zum Schweifabschluss verläuft eine zu den blauen Bändern senkrechte Linie.

Raimundo gab mir mit dieser Grafik in gewisser Weise ein Rätsel auf. Das Original analysierend, kann ich nicht mit letzter Sicherheit sagen, welche Farbschichten hier übereinander liegen. Deutlich zu erkennen ist aber, dass Raimundo über der schwarzen Tinte mit rotem Wachsstift erneut Farbe aufgetragen und diesen Farbauftrag im unteren Brust- und Bauchbereich wiederholt hat. Die gesamte Blattoberfläche besitzt einen rötlichen Schimmer, und auch der blaue Rücken des Vogels zeigt noch rote Farbreste. Das Ab- und wiederholte Auftragen von Farbaufträgen sowie die geschliffene und zerkratzte Maloberfläche führen zu einer komprimierten Dichte des den Bildraum scheinbar durchdringenden Äthers und geben der Grafik einen leicht diffusen Schleier. Das Experimentieren mit den Schichten und das Abnutzen der materiellen Bildoberfläche machen aus dem grafischen Medium sowie aus einem illusionistischen Bildraum ein greifbares Gebilde von großer stofflicher Präsenz mit Dingcharakter.

3.2.5.4 Zusammenfassende Betrachtung der Zeichnungen von Mativi, Sumor und Raimundo auf formaler Ebene

Mativi, Sumor und Raimundo sind Vertreter unterschiedlicher Altersgruppen mit unterschiedlicher künstlerischer Erfahrung. Vor allem Sumor zeichnet und malt häufig und fertigt zudem Schmuck an. Raimundo, der Jüngste, zeichnet vor allem in der Schule. Mativis Zugang zur Zeichnung scheint nur wenig durch äußere Einflüsse geprägt. Dies spiegelt sich in seiner eigenen Aussage wieder, dass er nur selten zeichnet und auch nicht an Workshops teilgenommen hat. Mindestens einmal fand vor meiner Ankunft ein Workshop im Dorf Itaúba statt. Bei dieser Gelegenheit wurden jedoch keine Mal- oder Zeichentechniken gelehrt und auch kein Zeichenunterricht gegeben. Es handelte sich vielmehr um den Aufruf zum gemeinsamen Zeichnen, wobei Themenvorgaben gemacht wurden. Dieser Workshop wurde vom *CIMI*, dem katholischen Indianermissionsrat, gehalten. Obwohl Mativi, wie er angab, nicht auf viel Erfahrung im Zeichnen zurückgreifen konnte, sind die grafischen Elemente sicher angeordnet. Er besitzt eine genaue Vorstellung davon, wie er sie setzen möchte. Ich sah ihn keinen Radiergummi benutzen. Bei der Transformation der Bleistiftzeichnung in eine Tinte-Wachsstift-Grafik zeigte sich jedoch, dass er einzelne Elemente nicht

exakt von der Vorzeichnung übertrug, was seiner Arbeit einen manuelleren, persönlichen Charakter verleiht. So erzeugen die eingeritzten Linien mehr Leben als die vorausgegangene Bleistiftzeichnung. Mativi zeichnete in der Skizze Rumpfunterseite, Rücken, Hals und Kopf mit Hilfe eines Lineals. Durch das Nachziehen der geraden Bleistiftlinien per Hand (und nicht erneut mit dem Lineal) über dem darunter liegenden Papier wurde bei der Übertragung auf die mit Tinte versehene Wachsschicht das Liniengefüge aufgelockert und dadurch eine individuelle Qualität gewonnen. Auch das charakteristische Band des Ameisenbären hat Mativi erst in der finalen Version hinzugefügt. Auffallend sind weiterhin fehlende Augen bei den Tier- und Menschendarstellungen seiner Grafiken. Mativi beschränkte sich allein auf Umrisse und für die Tiere charakteristische Binnenzeichnungen (Muster auf Schildkrötenpanzer und Band des *Tamanduá Bandeira*). Offenbar ist, dass der Künstler das Konzept der realistischen Darstellung nicht kannte oder es trotz Kenntnis nicht anwendete. Sein stark schematisiertes und stilisiertes Darstellungsprinzip, das auf einfache Formen wie Linie, Kreis und Halbkreis reduziert ist (und z.B. im Bild eines Vogels zum Tragen kommt, s. Abb. 113), verweist eher auf kunsthandwerkliche Traditionen, wie die im Amazonasgebiet weit verbreiteten *Beijú*-Wender (Abb. 114), als auf die neuere Zeichnungstradition, die vor allem auf Workshops, die Bücher der *Literatura Indígena* sowie den Schulunterricht zurückgeht. Die von Mativi selbst bezeugte Unerfahrenheit im Umgang mit dem zeichnerischen Material glich er gewissermaßen durch seine aufs Einfachste reduzierte, stilisierte und mit großer Sicherheit angewendete Formensprache aus. Sein Stil wurde jedoch von den meist jüngeren und im Zeichnen mit Filz- und Buntstiften auf Papier geübten „Kolle-gen“ belächelt. Die Einfachheit und Eigenheit von Mativis Ausdruck stellt die eingeübten Repräsentationsmodi in Frage. Falls sein Duktus auf ältere Symbolik zurückgeht, so wird diese von den jüngeren Künstlern entweder nicht wiedererkannt oder aber als antiquiert aufgefasst. Mein Eindruck ist daher, dass sich hier zwei als entgegengesetzt erachtete male-rische Positionen gegenüberstehen. Erstens, eine beschreibende, realistische, repräsentierende – vertreten durch die jüngeren und erfahreneren Künstler – und zweitens, eine Position des Symbolischen, des Stilisierten, vertreten durch Mativi, dessen formelhafte Sprache auf eine größere Distanz zwischen Bildobjekt und Lebewesen und außerdem, deutlicher, als es mit einer realistischen Formensprache möglich ist, auf eine Wirklichkeit jenseits des visuell Erfassbaren verweist. Die Charakteristik des Schematischen mögen seine „Kolle-gen“ als naiv betrachtet haben, jedoch zeigt die zeichnerische Sicherheit Mativis, dass hier ein Stereotyp vorlag, dessen Wurzeln in einer momentan nicht nachvollziehbaren Tiersymbolik verankert sind. Dieser Tiersymbolik müsste nachgegangen werden, indem in weiteren Forschungen ganz gezielt Personen einbezogen werden, die ebenso wie Mativi bisher we-

nig oder keinen Kontakt mit dem Medium der Zeichnung hatten und zudem in gleichem Maße die Mythologie ihres Volkes kennen. Die stilisierten Tiere Mativis zeigen einen hohen Abstraktionsgrad, der keinesfalls mit Unerfahrenheit zu erklären ist, sondern eher auf eine Kenntnis ornamentaler und dekorativer Kunst zurückzuführen ist, wie sie bei den Deni und auch bei den Kanamari nur noch sehr schwer nachzuweisen ist. Diese Abstraktion betont den Rumpf und reduziert gleichzeitig die Dimensionen der Gliedmaßen und des Kopfes. Der Tierleib ähnelt zuweilen einem leeren Blatt, einer Leinwand der Schöpfung. Mativi fertigte auch ein Schildkrötenbild an (Abb. 115). Dieses Tier gilt aufgrund seines Panzermusters bei vielen Indianervölkern als Inspirationsquelle. Mativi gestaltete den Panzer mit einem einfachen diagonalen Muster. Vor allem der Kopf geriet äußerst klein. Andere Bilder der Deni, eines aus Boiador (Abb. 116) und ein anderes aus Itaúba (Abb. 117), zeigen ebenso Schildkröten und verweisen auf ihren massigen Panzer, der einmal flächig, ohne Binnenzeichnung dargestellt ist und ein anderes Mal eine auffällige farbige und gepunktete Struktur zeigt. In den drei Beispielen erkenne ich in den Rückenpanzern eine Bildfläche. Paulo Deni ließ sich mit seiner Frau im Dorf Boiador vor ihrem Haus fotografieren, an dessen Front zwei große Schildkrötenpanzer hingen, einer rot, ein zweiter mit blauer Gouache-Farbe bemalt (Abb. 118a + b). Beide Panzer zeigen Papierrückstände, die darauf verweisen, dass Paulo die Panzer als Untergrund für aufgeklebte Zeichnungen benutzte. Der blaue Panzer ist noch mit zwei Skorpion-Bildern beklebt, welche den Panzer in gleichem Maße wie die Gouache-Farben als Bildträger hervorheben. Der Ameisenbär hat zwar außer seinem auffälligen weißen Streifen keine ausgeprägt dekorativen Merkmale, jedoch ruft allein seine Körperform ein großes Interesse hervor. Sein Bezug zu traditionellen Mythen ist ebenfalls auffällig. Der Leib bietet mit Haut und Fell eine große Projektionsfläche für Kunst und Mythologie.

In diesem Sinne kann man Mativis Kunst mit der von Tsakopa Kanamari vergleichen, welche in kleinen Studien, ja Miniaturen, Elemente von Flora, Fauna, ritueller Kultur und Dorfarchitektur auf Papier festhielt (Abb. 119a + b, 120). Ähnlich wie Mativi betonte sie ihre Unerfahrenheit auf dem Gebiet der Zeichnung. Ihre Gesichtsbemalung und Armtatuerungen weisen jedoch darauf hin, dass Tsakopa über eine große Praxis des Dekorierens verfügt. An dieser Stelle wird deutlich, dass das Publizieren von Büchern und insbesondere die Umsetzung mythologischer Themen ganz bestimmte Stile fördern und andere Stile ausschließen sowie Künstler, welche sich nicht mit dem erzählerischen, realistischen Zeichnen beschäftigen, vom Gestalten mit Papier, Stiften, Farben und Pinseln abhalten können.

Wenn Mativi zuvor nicht als bildender Künstler in Erscheinung trat, so liegt der Fall bei Sumor Deni anders. Sein Ruf als guter Zeichner eilte ihm voraus. Bereits vor dem Eintreffen bei den Deni sprach Walter Sass, der im Auftrag der Hilfsorganisation *COMIN* seit den frühen 1980er Jahren im westlichen Amazonasgebiet tätig ist, von diesem jungen Mann.⁶⁰⁴ Ich konnte mich bei meinem zweiten Aufenthalt im Dorf Itaúba im März 2009 von Sumors Eifer und von seinen Fähigkeiten überzeugen. An allen Tagen, an denen ich im Dorf zum Zeichnen einlud, war der damals Sechzehnjährige zugegen. Seinem Interesse am Arbeiten mit den verschiedenen Materialien konnte er ohne zeitliche Probleme nachgehen. Da er noch nicht verheiratet war und noch keine Familie zu versorgen hatte, hielten sich seine Verpflichtungen zum Jagen oder Fischen in Grenzen, was in der Regenzeit besonders auffiel, da in dieser Zeit der Aufwand für diese Aktivitäten besonders hoch ist. Mativi konnte als Schamane und Familienoberhaupt nicht so oft am Zeichnen teilnehmen. Sumor realisierte vor allem Zeichnungen, die auf in Büchern vorhandenen Bildern basierten. Seine pastiche-artigen Werke bezeugen ohne Umwege das Arbeiten mit Vorbildern und das Verarbeiten derselben und veranschaulichen damit eine Vorgehensweise, die sich auch in anderen Kulturen, zum Beispiel bei den Maxakali, wiederfindet. Durch die Bearbeitung des vorgefundenen Motivs mit Hilfe einer für Sumor neuen grafischen Technik entstand ein wirkungsvolles Resultat. Die Verfremdung der Ausgangsmotive durch die Gestaltung in Tinte und Wachsstift mit einer großen Zahl von möglichen Farbkombinationen erinnert in ihrer Vorgehensweise an die Pop-Art in der westlichen Kunst, auch wenn die Absicht eine andere zu sein scheint. Diese Art des Kopierens und die Zusammenstellung von vorgefundenen Elementen in einer neuen Komposition, also ein Arbeiten mit Versatzstücken, sind symptomatisch für eine Kulturtechnik des Aneignens fremder Formen und Inhalte. Das Ergebnis ist ein neuartiger Gebrauch von außen aufgenommener Elemente. Sumors Arbeiten machen damit das Konzept der *Antropofagia* begreiflich, deren Prinzipien im Grunde allen aktuellen indigenen Gemeinschaften zu Eigen ist.

Raimundo, als jüngster der hier angeführten Zeichner, steht für einen besonderen Umgang mit erlernten grafischen Mitteln und Verfahren. Sein Vater hat als Lehrer permanenten Zugang zu Zeichenmaterialien, was es Raimundo erleichtert, häufiger künstlerisch aktiv zu werden. Seine Vogeldarstellungen, bei denen er die Tinte zum Teil großflächig von der mit Wachsstift präparierten Papieroberfläche entfernt, heben sich von vielen der von mir gesammelten Grafiken ab. Ebenso unterscheiden sich drei seiner Bilder durch den erneuten Auftrag von Wachsfarbe nach Abkratzen der Tinte. Diese Umgestaltung der grafischen Technik habe ich sonst bei niemandem beobachtet. Seine Arbeiten weisen hohe gestalteri-

⁶⁰⁴ Walter Sass ist seit 2012 im Ruhestand, betreut jedoch immer noch bereits begonnene Projekte.

sche Vielfalt, Eigenständigkeit und Experimentierwillen auf. Raimundos Ideen gehen in eine ganz andere Richtung als die einiger junger Männer im Dorf Itaúba. Seine Kreativität lässt vermuten, dass er auch in Zukunft interessante Arbeiten zeigen wird, die im Gegensatz zu vielen Arbeiten in Itaúba weniger auf vorgegebenen Modellen beruhen. Solche Modelle können sowohl von Bildquellen stammen, die die Indianer selbst produziert haben (in Buchform), als auch von Büchern und Schulmaterial, welche brasilianische Institutionen und nationale oder internationale Nichtregierungsorganisationen den Indianern zur Verfügung gestellt haben und stellen. Bei den Maxakali in Minas Gerais war mir im Februar 2009 etwas Ähnliches aufgefallen. Dort hatte ein junger Mann ebenfalls eine Buchvorlage mit Tierdarstellungen kopiert, indem er darüber ein Blatt Papier legte und die durchscheinende Zeichnung mit dem Bleistift nachzog. Er malte sie anschließend mit Buntstiften aus. In diesem Fall war die künstlerische Verfremdung geringer als bei Sumor Deni. Einige junge Künstler versuchen Vorbildern zu entsprechen, die sie in Büchern vorfinden. Dahinter verbirgt sich einerseits der Wunsch, künstlerischen Erwartungen Außenstehender nachzukommen. Zum anderen muss man davon ausgehen, dass das Publizieren von Zeichnungen künstlerische Anerkennung bedeutet, welche das gestalterische Ideal der Werke als nachahmenswert für junge Künstler erscheinen lässt.

Die drei hier geschilderten Tendenzen stellen lediglich einen Ausschnitt zahlreicher möglicher Strategien dar und stehen für einen äußerst dynamischen Prozess, dessen Verlauf kaum vorhersagbar ist. Daher ist es im Grunde nur möglich, synchrone Aussagen zu treffen. Zu einem späteren Zeitpunkt werden Ergebnisse eines ähnlichen Zeichenworkshops womöglich anders aussehen. Neben den rein formalen Kriterien, nach denen ich im vorherigen Abschnitt die Werke der Künstler betrachtete, existieren auch noch inhaltliche, die ich dabei etwas vernachlässigt habe. Daher kommen nun noch zwei Künstlerinnen zu Wort, deren Zeichnungen und Gemälde ich vor allem auf ihren semantischen Gehalt hin analysieren möchte.

3.2.5.5 Vashiavani Deni – Zuckerrohrpresse

Vashiavani Deni, eine junge Frau von etwa siebzehn Jahren (im Jahr 2009), verwendete zum Malen ein dünnes Holzstäbchen, welches sie mit einem kleinen Wattebausch versehen hatte (Abb. 122). Die junge Frau sprach kein Portugiesisch, ihre „Kolleginnen“ und „Kollegen“ hatten ihr deshalb vermittelt, worauf es mir in den „Mal- und Zeichenstunden“ ankam. Sie suchte sich eine Malweise aus, die ihr einerseits genehm war und die andererseits dem Vorgang der Körperbemalung ähnelte. Sie malte mit Wasserfarben eine Zuckerrohr-

presse (Abb. 121), welche die Indianer im Dorf Boiador selbst gebaut hatten (Abb. 123 zeigt eine vergleichbare Zuckerrohrpresse im Kanamari-Dorf Curabi).

In der Zeichnung nehmen zwei senkrechte Pfähle mit gespreizten Standfüßen zwischen sich zwei horizontale Stangen auf, sodass sich die jeweils parallelen Pfähle und Stangen überkreuzen. In die Mitte der Querstangen setzte Vashiavani Deni jeweils ein melonenförmiges Objekt. Das obere ist etwas ovaler, das untere ein wenig kantiger. Beide dienen der Presse als Walzen, in deren Zwischenraum man die Zuckerrohrstangen steckt, welche anschließend durch Drehen ausgepresst werden. Die Zeichnung zeigt an den seitlich von den Pfählen abstehenden Enden der Stangen kurze rote, hängende Stäbe, mit Hilfe derer man an der Presse die Querstangen mit den Walzen in Drehung versetzen kann. Die oberen Segmente der Pfähle besitzen dünnere Querstreben, welche jeweils einen dunkelroten Kern zu durchbohren scheinen. Die Streben und Kerne verweisen anscheinend auf das Fixieren der Querstangen. Auch die unteren Segmente sind mittig von der Künstlerin mit roter Farbe übermalt worden. Am rechten Pfahl hatte sie einen Teil ausgespart, während am linken Pfahl die zunächst blaue Farbe rot übermalt wurde. Durch genaueres Hinsehen erkennt man, dass Vashiavani zu Beginn mit dem Bleistift eine Vorzeichnung schuf. Dies deutet darauf hin, dass sie eine gewisse Vertrautheit mit dem Malen und Zeichnen besitzt. Hingegen war der Umgang mit den Wattestäbchen und der Gouache-Farbe in Bezug zum Arbeiten auf Papier für sie eher ungewohnt, betrachtet man die Breite des Farbauftrags und damit das Abweichen von der Vorzeichnung. Die Kontrolle über diesen Prozess ist der Künstlerin etwas entglitten, weshalb sie selbst nicht zufrieden mit dem Ergebnis war. Wenn also zwischen der Vorzeichnung und der Ausführung auch eine Diskrepanz besteht, so entspricht diese Aussage keinem ästhetischen Urteil meinerseits, sondern geht mit der eigenen Unzufriedenheit der Künstlerin mit der Realisierung und Fertigstellung ihrer Arbeit einher. Sicher wäre hier ein Pinsel geeigneter gewesen, der jedoch nicht verfügbar war, da von anderen in Benutzung. Auch Tsakopa Kanamari benutzte ein Holzstäbchen, jedoch ohne Watte. Auch sie war nicht ganz zufrieden mit dem Ergebnis, obwohl ihr ein sichererer Umgang mit diesem Malutensil gelang. Die Zuckerrohrpressen stellen ein Werkzeug dar, auf das die Deni sehr stolz sind. In Eigenarbeit gefertigt, ist es ein Stück robuste Technik, das nur aus Holz hergestellt wird. Zuckerrohr spielt bei den Indianern am Xeruã eine immer größere Rolle. Sein hoher Energiegehalt sowie die Anspruchslosigkeit der Pflanzen machen den Anbau attraktiv. Jedoch ist die Verwertbarkeit relativ begrenzt. Der gepresste Saft muss schnell getrunken werden. Die Weiterverarbeitung zu Zucker und seinen Vorstufen ist aufwändig und daher in den Indianerdörfern bisher kaum möglich. In der Nähe der etwa zwanzigtausend Einwohner zählenden Kleinstadt Carauari am Juruá, vom Dorf Flechal

etwa eineinhalb Tagesreisen mit dem Motorboot entfernt, werden in einem Indianerdorf der Kanamari Blöcke aus *Rapadura* fabriziert. Dabei entsteht über einen langwierigen Prozess, bei dem der Zuckerrohrsaft erhitzt und teilweise verdampft wird, durch mehrmaliges Umfüllen in mehrere große Kessel eine immer dickflüssiger werdende Masse, die zuletzt abkühlt und in Formen zu einer Art Ziegelstein gegossen wird. Die Produktion erfordert eine große Anlage und zudem elektrischen Strom aus einem Aggregat und somit auch Diesel oder Benzin. Was verband Vashiavani mit der manuellen Zuckerrohrpresse? Die Presse ist Zeichen von handwerklichem Können und Symbol für Zucker. Dieses inzwischen unverzichtbare Süßungsmittel – bei den Deni und Kanamari wird viel Kaffee mit Zucker getrunken, wann immer diese Nahrungsmittel vorhanden sind – kann seinerseits als Symbol für Wohlstand und Fortschritt betrachtet werden. Die manuellen Zuckerpressen lassen technisches Raffinement vermissen und sind nur unter schwerem körperlichen Einsatz zu bedienen. Als relative technische Neuheit übt diese Apparatur eine Faszination aus, die auch von Anlagen und Geräten wie Wasserzisternen, Autos, Flugzeugen und Hubschraubern ausgeht. Die Ausführung des mit Gouachefarben gemalten Bildes (Abb. 121) zeigt ein Ausprobieren malerischer Mittel und Utensilien an einem Sujet des Alltags, das zugleich Symbol für die Verbesserung der Lebensumstände sowie das handwerkliche Können der Deni ist.

3.2.5.6 Tabaha Deni – Korb, Sieb und Wedel

Tabaha eine ältere Frau, die sich während des Malens regelmäßig um ihr Enkelkind kümmern musste, hatte es Vashiavani vorgemacht. Mit gelber Wasserfarbe gestaltete sie Gegenstände des Kunsthandwerks auf dem Papier. So malte sie einen Tragekorb (Abb. 125, ein ähnlicher Korb ist in Abb. 128 zu sehen), ein Sieb (Abb. 126, die Herstellung eines solchen Siebes ist auf Abb. 129 zu sehen), beispielsweise zum Auspressen von gekochtem Maniokbrei, sowie einen Feuerwedel (Abb. 124, siehe auch Abb. 127). Alle drei Werke wurden ausschließlich mit unvermischter gelber Gouache-Farbe gemalt und ausgehend von einer mit rotem Buntstift ausgeführten Vorzeichnung angefertigt. Auch die Technik gleicht sich – Tabaha benutzte ein Holzstäbchen und einen kleinen Wattebausch für den Farbauftrag. Das gewählte Thema ist geflochtenes Kunsthandwerk. Die Künstlerin wählte eine einfache zweidimensionale Ansicht. Die Darstellungen von Korb und Sieb gleichen sich in ihrer Grundstruktur. In ein Hochrechteck malte Tabaha mit meist breitem, transparentem Strich diagonale Verbindungen zwischen die Rahmenseiten, welche beim Sieb zweifach vorhanden sind und sich überkreuzen. Beim Korb setzte sie oberhalb der Mitte der vertikalen Seiten ein Kreissegment ein, welches die Tragschlaufe der für den Transport von Früchten und

Maniok genutzten Behältnisse repräsentiert. Die Darstellung des Wedels nimmt die diagonal verlaufenden Streifen auf und führt zusätzlich horizontale Linien ein. Tabaha greift somit Teilaspekte des Musters der Wedel auf, ohne es exakt wiederzugeben. Die drei Bilder zeugen vom traditionellen geflochtenen Kunsthandwerk, welches dieser Frau besonders wichtig war, da sie es auch selbst herstellte. Es ist Ausdruck ihres Selbstverständnisses als Angehörige der Deni, ebenso wie es Hals-, Kopf- und Armschmuck sind, welche von anderen Zeichnern thematisiert wurden (Abb. 130–132). Tabaha gestaltete die gemalten Objekte auf einfache Art und Weise. Keineswegs spiegeln die Bilder hier die Kunstfertigkeit der originalen Artefakte wieder. Die Einfachheit, der Verzicht auf unterschiedliche Farben, die vorherrschende Flächigkeit, das Holzstäbchen und der Wattebausch als Pinselersatz führen zu einer hohen Stilisierung und zu einer Abstraktion, ähnlich wie bei Vashiavanis Zuckerrohrpresse. Die Einfachheit der Ausführung darf jedoch nicht über die Ernsthaftigkeit hinwegtäuschen, mit der sich Tabaha der Anfertigung der Bilder widmete.

Schmuck, Körbe, Wedel, Keramik sind Ausdruck einer vom Wandel betroffenen Kultur der Deni. Ebenso wie die Mal- und Zeichentechniken ist auch die Wahl der dargestellten Sujets – das Kunsthandwerk – von einem ganz bestimmten Zeitpunkt abhängig. Die Bilder, welche das Kunsthandwerk repräsentieren, sind Ausdruck einer Aktualität, einer Situation des immerwährenden Wandels und zugleich von einer nur noch zum Teil sich konkret manifestierenden Tradition, wo beispielsweise bestimmte Artefakte nur noch in der Erinnerung der Maler und Zeichner existieren. Vergangenes und Gegenwart sind in diesem Sinne keine Gegensätze, da die gegenwärtig gefertigten Objekte und ihre Ästhetik jederzeit der Vergangenheit angehören können. Gleichzeitig wird eindeutig Vergangenes gegenwärtig, wenn zum Beispiel die *Zarabatana* abgebildet wird. Das traditionelle Blasrohr (Abb. 133), das auch in Mythen eine große Rolle spielt, wird heute als touristisches Souvenir vermarktet, findet aber in der eigenen Jagdpraxis schon so gut wie keine Verwendung mehr.

3.3 Maxakali

Zu den Maxakali habe ich Zeichnungen aus dem 2008 erschienenen Buch *Hitupmã'ax. Curar* und aus einem Workshop im Februar 2009 ausgewählt. Das Buch ist in erster Linie dazu gedacht, auf die besonderen Bedürfnisse der Maxakali in Fragen der Gesundheit hinzuweisen. Traditionelle Vorstellungen über Geburt, Tod und Heilungsprozesse werden erläutert und Hinweise für Mitarbeiter der Gesundheitsbehörden geliefert. Viele Maxakali geraten regelmäßig in Konflikte, weil ihre traditionellen Auffassungen nicht akzeptiert werden. Manch einer kommt wegen Übelkeit und Erbrechen ins Krankenhaus, aber selbst nach längerer Zeit geht es ihm nicht besser. Die Maxakali bitten dann oft darum, das Krankenhaus verlassen zu können, was ihnen dann oft nur unter Schwierigkeiten genehmigt wird. Zurück in ihrem Dorf, halten sie dann ihre Heilungszeremonien ab.⁶⁰⁵ Das Unverständnis für die Auffassungen von Gesundheit und Krankheit bei den Maxakali auf Seiten der Neobrasilianer war einer der Gründe, die einige Maxakali bewogen, ein Studium an der UFMG zu beginnen. Sie gaben die Verständigung mit den Gesundheitsbehörden als Grund für ihr Studium an. So legt Maria Inês de Almeida, Koordinatorin des Buchprojektes, dar:

Wir haben das Buch gemacht, um denjenigen Medizin beizubringen, die keine Angst vor Erfahrungen haben – auf diese Weise verstehe ich nun, was Rafael, Pinheiro und Isael 2006 während der Aufnahmeprüfung sagten, um sich für den Kurs Formação Intercultural de Educadores Indígenas an der UFMG (FIEI) anzumelden: „Wir wollen an der Universität studieren, um ein Buch zu machen, das der FUNASA beibringt, wie man mit uns arbeitet.“⁶⁰⁶

Ein ganz klares Ziel steht also hinter diesem Buch. Das Problem der fehlenden Akzeptanz seitens der Mitarbeiter staatlicher Behörden in Bezug auf indigene Heilungspraktiken ist ein altes. Ethnologisches Wissen können diese Mitarbeiter keines vorweisen; die Vorurteile gegenüber den vermeintlich rückständigen Methoden sitzen tief. Die angesprochene Organisation *FUNASA* ist die nationale Stiftung für Gesundheit. Sie besitzt intensive Kontakte zur indigenen Bevölkerung auf dem gesamten nationalen Territorium. Hapaet, Piet, Suely und Yaet (Isael) Maxakali äußern sich ganz explizit und wünschen sich eine Verbesserung des Verhältnisses zur *FUNASA*:

[...] wir wollen, dass die Politik in Bezug auf die Angestellten so ist, dass diejenigen, die unsere Tradition kennen, die wissen, wie man die Maxakali behandelt, nicht weggeschickt werden. Weil nämlich ein Angestellter, wenn er anfängt die Maxakali richtig zu behandeln, wenn er beginnt zu verstehen, weggeschickt wird. Und dann kommt ein anderer, der von nichts eine Ahnung hat.⁶⁰⁷

Dieser folgen noch andere Forderungen, unter anderem, dass permanente Gesundheitsposten in den Dörfern eingerichtet und den Maxakali gute Medikamente verabreicht werden.

⁶⁰⁵ MAXAKALI (2008), S. 114f.

⁶⁰⁶ Maria Inês de ALMEIDA (2008); A ancestralidade cura, in MAXAKALI; *Hitupmã'ax. Curar*, Belo Horizonte, S. 11.

⁶⁰⁷ Hapaet, Piet, Suely und Yaet MAXAKALI (2008a); Aprender a tradição Maxakali e respeitar, in: MAXAKALI; *Hitupmã'ax. Curar*, Belo Horizonte, S. 12.

Die angefertigten Zeichnungen und Gouachen werden in den einführenden Texten nicht erwähnt. Sie sind jedoch integraler Bestandteil der Publikation, da alle Bücher der Maxakali Bilder enthalten. Es sind keine Abbildungen oder Illustrationen, sondern ebenfalls Texte, die als komplementär anzusehen sind. Das völlige Schweigen über die Bilder ist zum einen ein Hinweis darauf, dass Zeichnungen als Illustrationen verstanden werden und daher keiner Erklärung bedürfen. Zum anderen zeigt es, dass Bilder als selbstverständlicher Bestandteil gelten. Rafael Maxakali, der in diesem Buch zu Wort kommt und auch selbst gezeichnet hat, betonte in einem Interview im Dezember 2005 mir gegenüber diese Einheit aus Text und Bild. Auch Vania Andrade, Betreuerin des Forschungsprojektes weist in ihrem Nachwort auf die Bedeutung der Zeichnungen als Text hin:

Die Schreiberfahrungen – dieser riskante schriftliche Weg, die mit den Maxakali gemacht wurden, geschahen einige Male durch Zuhören, Aufnehmen, und anschließender Transkription, andere Male war da zuerst das Manuskript; und in der gleichen Instanz der Worte kam das Gemälde, die Zeichnung, die Illustration. Deshalb werden Zeichnung und Gemälde hier als Text aufgefasst.⁶⁰⁸

Da viele Zeichnungen und ein Großteil der Texte von den Geistern handeln, erklären die Maxakali in einer einführenden Anmerkung, warum das Buch auch mit dem Thema der Geister beginnt (der Buchumschlag zeigt ebenfalls Geister):

Warum wird dieses Buch mit „Geistern“ begonnen?
 Weil die Geister lehren werden.
 Weil wir zuerst von den Geistern lernen,
 wir haben die Geschichten unserer Vorfahren erfahren.
 Weil die Geister die Menschen begleiten, ihnen helfen.
 Weil alle Arten von Geistern den Maxakali Kraft verleihen.
 Weil die Geister sehr stark sind, vergessen wir sie nicht.
 Weil, egal wo ein Maxakali ist, die Geister bei ihm sind, im Haar.
 Das Haar ist für einen Maxakali sehr wichtig, weil
 sich dort alle Geister befinden, die *yãmĩyxop*.
 Weil es während der Heilung wichtig ist, die Gesänge der Geister zu hören.
 Weil der Schamane der „Vater der Geister“ ist.
 Weil sich die Geister nicht von den Mikroben unterscheiden.⁶⁰⁹

Die Bedeutung der Geister *Yãmĩy* wird zu Beginn des Buches hervorgehoben. Ihnen verdanken die Maxakali alles, so auch ihr Wissen in Bezug auf Gesundheit und Krankheit sowie Heilungsprozesse.

Das Buch enthält Gespräche über die Traditionen der Maxakali und ihre Rituale, die dem Prozess der Heilung dienen. Vorangestellt werden diesen Gesprächen zwei Mythen, die von den Geistern erzählen. Die zweite Mythe berichtet von einer Episode, in der es um einen Schlangenbiss geht. In der Mythe ist auch von einem Gesang die Rede. Dieser Gesang wird von den Maxakali angestimmt, wenn jemand, der von einem Schlangenbiss träumt und dadurch erkrankt, geheilt werden soll. Wenn tatsächlich jemand von einer

⁶⁰⁸ Vania Maria Baeta ANDRADE (2008); Nachwort, in: MAXAKALI; Hitupmã'ax. Curar, Belo Horizonte, S. 249.

⁶⁰⁹ MAXAKALI (2008), S. 23.

Schlange gebissen wird, so wird ein Ritual abgehalten, welches sich auf Teile dieser Mythe bezieht; dadurch soll der Gebissene schließlich gesunden.

Die einleitenden Mythen sollen den Leser von Beginn an in den Maxakali-Kosmos hineinziehen und geben ihm sogleich Einblicke in deren Vorstellungen und Denken.

3.3.1 Analyse von Zeichnungen aus dem Buch *Hitupmã'ax. Curar*

3.3.1.1. *Tatakox*

Die herausragende Rolle der *Yãmĩy*, deren Zugegen-Sein die Maxakali in nahezu allen Lebenslagen wahrnehmen, wird in einer Zeichnung deutlich, die auf Seite 162 im hier besprochenen Buch zu finden ist (Abb. 134). Yaet Isael hat sie erstellt. Er gab dem Gemälde den Titel *Tatakox Yĩm Xax Xeka. Tatakox Tem Braço Forte* – „Tatakox hat starke Arme“. Da mir die Originale nicht zugänglich waren, beziehe ich mich in meiner Analyse auch hier auf die Zeichnungen, wie sie im Buch abgedruckt sind. Die Materialien für die Zeichnung sind Papier, Wasserfarben und Bleistift. Ein quadratischer Rahmen begrenzt die bemalte Fläche. Auf hellbraunem Hintergrund, welcher das Papier durchscheinen lässt, stehen zwei menschlich erscheinende Wesen, jeweils ein flötenartiges Instrument in den Händen haltend. In der Körperhaltung gleichen sie sich. Beide stehen im Profil, leicht nach vorn geneigt und nach links schauend. Aus dem farbigen Repertoire von Hellbraun, Schwarz, Rot und Grün wählte der Künstler ein fast deckendes Schwarz für die Füße der Personen. Unterschenkel und Knie beließ er weiß. Die Oberschenkel sind wiederum in Schwarz gehalten. Sie werden im oberen Teil, ebenso wie die Beckenregion von einem hellgrünen Blätterrock bedeckt. Mit Hilfe zarter Bleistiftlinien differenzierte der Bildautor die einzelnen Blätter voneinander. Den oberen Abschluss des Rockes bildet ein schwarzes, gürtelartiges Band, das etwa handbreit den Körper vollständig umschließt. Oberkörper, Ober- und zum Teil auch Unterarme wurden weiß gelassen. Dadurch kann man trotz des übersättigten und zu hellen Farbdrucks (des Buches) noch die Bleistiftunterzeichnung erkennen. Teile des Unterarmes sowie die Hände wurden schwarz gemalt. Beide Personen halten ihre Flöte beidhändig. Das unterarmlange und fast faustdicke Instrument wurde in grüner Farbe gemalt, etwas dunkler als der Rock. Den Hals der Personen umschließt ein schwarzes Band, etwa handbreit. Daran fügt sich aufwärts eine schmale Zone in Weiß an, welche im Fall der rechten Person dem obersten Halsabschnitt und bei der links wiedergegebenen Person der Kinnregion entspricht. In Höhe des Mundes und der Nase schließt sich ein in Rot gehaltener Abschnitt an, welcher zu den (nicht dargestellten) Ohren hin halbkreisförmig abschließt. Auf Augenhöhe zierte ein drei Finger breites Band den Kopf, welches sich zum Nacken hin abwärts windet. Darüber bildet eine kürbisgroße, dunkelgrüne

Blätterkrone den Abschluss. Vertikale, verlaufene Pinselstriche deuten die schmalen Blätter der Kopfbedeckung an. Vom Hinterkopf stehen zwei hellgrüne Blattstreifen schräg nach unten ab.

Der Bildaufbau wurde äußerst streng gestaltet. Zum linken Bildrand hin lassen die Füße der links stehenden Gestalt etwa ein Drittel Bildbreite frei. Zur rechts stehenden Person schließt sich nochmals ein freier Raum von etwa einem Viertel Bildbreite an. Die Füße der rechten Person markieren den linken Rand des rechten Bilddrittels. Die fast gleiche Körperhaltung der beiden anthropomorphen Figuren trägt ebenfalls zur Strenge der Komposition bei, auch wenn die geringfügig unterschiedliche Körpergröße ein wenig Auflockerung bietet. Die braune Linie des Rahmens, die sich am oberen Rand weniger, an den Seiten und am unteren Rand aber deutlicher vom Rest des Bildraumes abhebt, unterstreicht die Strenge der Komposition und fixiert die abgebildeten Akteure in ihrer Position. Der helle Brauntönen, das durchscheinende Weiß des Untergrundes sowie das Aquarellartige rufen einen dreidimensionalen Eindruck hervor. Die Figuren stehen in einem Raum, der durch den Bildrahmen offenbar nur ausschnitthaft wiedergegeben wird. Der Bildraum ist jedoch vollkommen unspezifisch, da keinerlei Objekte Anhaltspunkte liefern, wo sich die Szene abspielt. Die braune Farbe bietet hier zwar einen Hinweis auf den Dorfplatz einer Maxakali-Siedlung, auf welchem Rituale stattfinden, jedoch sind die obligatorischen Religionspfähle und das *Kuxex* genannte zentrale rituelle Haus abwesend. Die Konzentration auf die beiden Personen hebt deren Bedeutung hervor und suggeriert dem nichteingeweihten Betrachter, dass es sich um allgemein bekannte Wesen handelt. Wer sind also die Personen? Sind es Menschen, sind es Geister? Die Maxakali tragen meist einfache Kleidung. Die Frauen ziehen Kleider an, die sie selbst nähen und deren Schnitt sich immer gleicht. Die Männer tragen Shorts und T-Shirts. Bei Ritualen tragen sie meist nur kurze Hosen. In den Zeichnungen, welche Maxakali zeigen, treten diese gelegentlich auch ohne Kleidung auf.

Beobachtet ein Fremder ein Ritual der Maxakali, so scheint es ihm, als ob sich diese verkleiden und so Figuren ihres mythologisch kulturellen Kosmos darstellen. Jedoch verweisen die Angehörigen der Maxakali immer wieder auf die tatsächliche Präsenz der Geister und betonen, dass es sich bei den anwesenden Individuen um die Geister selbst handelt und nicht etwa um verkleidete Maxakali. Demzufolge zeigt die hier besprochene Zeichnung entweder Menschen oder Geister (und keine als Geister verkleideten Menschen).

Kopfbedeckungen sind Attribute der Geister. Darauf verweisen unter anderem die Abbildungen auf den Seiten 154 und 156 (Abb. 135, 136) in dem hier besprochenen Buch, aber auch die zahlreichen bildlichen Darstellungen in anderen Publikationen sowie von Wissenschaftlern gesammelte Grafiken und Gemälde. Insofern kann von einem bildlichen Kanon

der Kopfbedeckungen gesprochen werden, der auf die außermenschliche Identität verweist. In von den Maxakali und Wissenschaftlern der *UFMG* aufgenommenen Videos sind ebenfalls solche Kopfbedeckungen zu entdecken. Zwei weitere Abbildungen (Abb. 137, 138) von *Yãmĩy* können Auskunft geben. Sie stammen von einem Workshop, den ich im Februar 2009 mit Erwachsenen und Kindern im Dorf Maxakali gemeinsam mit Júlia Bernardes veranstaltete. Die erste Zeichnung wurde auf hochformatigen A4-Papier mit Gouache-Farben, Blei- und Wachsstiften gestaltet. Rechts oben im Bild (Abb. 138) hat Carlos Maxakali seinen Namen und „TATAKOX YAMIY-XOP“ geschrieben. Übereinstimmend in Bezug auf die aquarellartige Gouache aus dem Buch (Abb. 134) sind die grüne Kopfbedeckung, das grüne Beinkleid sowie die schwarzweiße Körperbemalung. Dominierend ist im Vergleichsbild, das aus dem Workshop stammt, Schwarz, im Gegensatz zu Weiß in der Abbildung aus dem Buch. Die Flöte ist einmal rot, ein anderes Mal grün. Der Bildhintergrund ist mit lachsfarbenem Wachsstift schraffiert, dessen Ton an das Braun in der Abbildung des Buches erinnert. Neben dem ähnlichen Farbpertoire erinnern auch noch die Darstellung im Profil sowie die Armhaltung an die Zeichnung aus dem Buch. Da die Bewohner des Dorfes Aldeia Verde das Buch kennen, liegt es nahe, dass sich Carlos Maxakali in seinem Bild daran orientierte, bewusst oder unbewusst. Die Filzstiftzeichnung Bravinho Maxakalis (Abb. 137) ist in dieser Hinsicht hingegen unabhängiger. Der Zeichner hat nur mit einem schwarzen Filzstift auf weißem Papier gearbeitet. Links hat er seinen Namen aufs Papier geschrieben, rechts von der Darstellung des Geistes steht „TATAKOX“ („Raupen-Geist“). Mit dem Bild im Buch stimmen hier nur die mit beiden Händen gehaltene Flöte und das Tragen der Kopfbedeckung überein. Abgesehen davon hat Bravinho eine deutlich andere Darstellungsweise gewählt. Er verzichtete sowohl auf Farben als auch auf einen Hintergrund. Die von ihm gezeichnete Kopfbedeckung ist völlig anders gestaltet. Sie ähnelt einem bis über die Augen des Geistes gezogenen Dreispitz. Die Körperbemalung zeigt Kreise, nicht Streifen oder Bänder. Die Beine lassen deutlich Knie erkennen, die im Bild von Carlos Maxakali nicht zu sehen sind. Die unterschiedlichen Darstellungen der Raupen-Geister legen die Vermutung nahe, dass es trotz einer Tendenz zu grünen Kopfbedeckungen und gestreiften Gliedmaßen eine Varianz der Repräsentation gibt, ebenso wie in den Ritualen selbst die Kleidung und das Auftreten der Geister variieren. Jedoch ist die Flöte ein wiederkehrendes und unverzichtbares Attribut. Sie verweist auf den hohen Stellenwert der Musik im Leben der Maxakali. Die Flöte ist ein Symbol für die Musik und deutet die Nähe zum Gesang an, der in jedem Ritual spezifisch auf einen bestimmten Geist hin ausgerichtet ist. Die Musik steht oft in Verbindung mit dem Vorgang des Heilens, so macht jedes

Heilungsritual einen besonderen Gesang erforderlich. Gute und schlechte Geister haben ihre eigenen Gesänge.

Das Buch *Hitupmā'ax. Curar* erzählt von *Tatakox*, dass dieser eine Art Schutzgeist ist, dessen Hilfe beispielsweise zum Vertreiben und zum Schutz vor dem *Īnmōxã* benötigt wird. Letzterer ergreift von einem Toten Besitz, nachdem dieser beerdigt wurde. Dies geschieht vor allem dann, wenn der Körper nicht verwest. Der Geist verlässt dann nachts das Grab und sucht das Dorf der Familie des Toten auf. Nun muss der Schamane etwas unternehmen. Alle Dörfer müssen sich vereinigen und *Tatakox* bitten, *Īnmōxã* zu vertreiben. Danach müssen die Dorfbewohner alles, was vom Toten noch übrig ist, verbrennen und anschließend im Fluss baden, um sich zu reinigen. Frauen, kleine Kinder und Jungen im Alter von 14, 15 Jahren dürfen an diesem Ritual nicht teilnehmen. Menschen, die als von *Īnmōxã* befallen gelten, werden durch ein Untertauchen im Fluss, wobei sie von anderen Männern festgehalten und von *Tatakox* umringt werden, von *Īnmōxã* befreit.⁶¹⁰ Weiterhin heißt es im Glossar des Buches zu *Tatakox*: „Raupe-Geist. Geist, der die Kinder beim Initiationsritus zum Haus der Religion bringt.“⁶¹¹ Der Initiationsritus kann als eines der wichtigsten Rituale der Maxakali angesehen werden. Er führt die Jungen in die spirituelle Welt ein. *Tatakox* bringt, oder vielmehr entführt, die Jungen ins *Kuxex*; er spielt auf seiner Flöte, die Mütter weinen, weil sie ihre Söhne hergeben müssen, die von nun an eine Zeitlang isoliert in ihrem „Gefängnis“ verbringen.

Der Titel des Bildes *Tatakox hat starke Arme* (Abb. 134) kann ein Hinweis auf die Gewalt sein, mit der *Tatakox* während des Rituals den Frauen ihre Söhne entreißt. Die starken Arme spiegeln sich aber keinesfalls in der Darstellung wieder, ein Umstand, der nicht verwundert, bedenkt man, dass es nicht unbedingt in der Absicht des Künstlers gelegen hat, dem Bild einen Titel zu geben. Der Bildtitel muss daher in diesem, wie in anderen Fällen, kritisch reflektiert werden. Oft ist die semantische Beziehung zwischen Bildtitel und Bild nicht unmittelbar ersichtlich und/oder gibt lediglich allgemein bekannte Aspekte des dargestellten Sujets wieder. Das Personal der Zeichnungen und Gemälde wird durch die – allen Maxakali geläufigen – Mythen mit Bedeutung aufgeladen. Daher werden die eindimensionalen Titel den mythologischen Themenbildern meist kaum gerecht. In den seltensten Fällen sind solche Titel überhaupt intentional. Entweder haben sich die Bildautoren an das Vergeben von Bildunterschriften gewöhnt oder sie werden konkret von den Mitarbeitern der Buchprojekte gebeten, einen Namen für das Bild zu geben.

Schauen wir uns die oben besprochene Arbeit (Abb. 134) noch einmal aus einer Perspektive der Komposition und des Bildraumes an. Statt an einem bestimmten Punkt im Dorf der

⁶¹⁰ MAXAKALI (2008), S. 171–175.

⁶¹¹ Ebda., S. 236.

Maxakali verortet zu sein, befinden sich die *Tatakox* in einer Art Nirgendwo. Sie stehen in einem quadratischen Rahmen, der die beiden Geister wie in einer Vitrine zur Schau stellt und sie dadurch der Wirklichkeit entrückt. Dies ist kein Widerspruch zu der Tatsache, dass die *Tatakox* zur Lebenswirklichkeit dazugehören. Die gezeichnete Wirklichkeit deckt lediglich eine zweite Ebene auf, in der sich die Geister bewegen können. Diese Ebene ist für einen *Tikmū'ūn* nicht ohne weiteres zugänglich. Die Isolierung der Geister, die ohne den Zusammenhang einer Bilderzählung auskommen müssen, entrückt die abgebildeten Protagonisten und fasziniert den Betrachter. Den *Tatakox* zu repräsentieren, stellt eine Aufgabe dar, dessen bildliche Lösung auf einer von Profanität enthobenen Darstellungsweise beruht. Dies wird auch von anderen Künstlern anerkannt und als zutreffend empfunden. Ein ähnliches Bild mit fast gleichem Aufbau und gleicher Farbgebung, welches die Grundlage für den Einband des Buches darstellt (Abb. 139), orientiert sich an Isaels Gouache (Abb. 134) (oder diene ihr als Vorlage), ist jedoch mit Acrylfarben auf Leinwand ausgearbeitet.

Die Profildarstellung der beiden Geister (in Abb. 134) verleiht ihnen eine Plastizität, die der transparente hellbraune Hintergrund noch hervorhebt. Die unterschiedliche Körpergröße bewirkt zusätzlich eine Tiefenwirkung. Die Umrandung betont im Gegensatz dazu das Artifizielle der künstlerischen Darstellung, führt gewissermaßen den Illusionscharakter des Bildes vor Augen. Trotz des Rahmens besitzt die Zeichnung nichts Ausschnitthaftes, sie steht vielmehr für sich. Die Glaubwürdigkeit der Präsenz der *Tatakox* kommt ganz ohne erklärenden bildlichen Kontext, lediglich durch die bildnerischen Mittel zustande. Im unmittelbaren Vergleich der beiden Werke fallen Unterschiede auf, die vor allem die Dreidimensionalität betreffen. Während das Einband-Bild (Abb. 139) mit gleichmäßig deckenden Farben und der durchschimmernden Leinwand die Personen flach und eher comichaft erscheinen lässt, werden die *Tatakox* mit Hilfe der verlaufenen und unterschiedlich transparenten Farben in der Gouache (Abb. 134) lebendig.

3.3.1.2 *Mīmānām* und *Xūnīm*

Und Xūnīm vereinbarte mit ihm einen Tag, an dem sie sich treffen würden. Und er sagte: „Ihr kommt dort an und sagt Euren Leuten, dass sie auf uns warten sollen. Um halb fünf werden wir kommen“. Xūnīm zog den Religionspfahl *mīmānām* heraus [aus dem Erdreich], zog die Rinde ab und machte ihn sauber. Er nahm Urucum und Kohle und sie bemalten den *mīmānām*. Jeder Xūnīm besitzt ein Stück des *mīmānām*. *Mīmānām* ist groß und bemalt.

[...]

Xūnīm machte die Zeichnung, weil Xūnīm singen wird. Und sein Gesang wird von der Musik erzählen und ein anderes Lied wird die Geschichte der Sonne erzählen. Jeder Xūnīm malt ein Stück. Xūnīm singt seine Musik und erzählt Geschichten. Niemand hat Xūnīm das beigebracht, aber Xūnīm hat die Zeichnung für den Xūnīm-*mīmānām* gemacht. Anschließend beginnt Xūnīm dort im Wald zu singen, er bemalt gerade den *mīmānām*. Er malt einen Kilometer, einen Kilometer vom Dorf entfernt. Xūnīm beginnt zu singen: singt und macht die Zeichnung. Jeder Xūnīm bemalt ein Stück des *mīmānām*, singt. Malend, singend und sein Stück zeichnend. Jedes Stück erzählt eine andere Geschichte. Es ist die Erzählung von den Vorfahren der *tikmū'ūn*. Die Frauen hören den Ge-

sang. Sie warten bereits auf die Ankunft des mīmānām. Xūnīm wird den Pfahl bringen, damit sie ihn sehen können. Wenn er hier auf dem Dorfplatz ankommt, vor dem kuxex, tanzt er mit dem Pfahl auf dem Platz. Der Pfahl ist schwer, aber er tanzt mit dem Pfahl. Er tanzt und lässt ihn dort.

Ritual, Eichhörnchengeist, yāmīyxop, gibt das Signal: ritzt den Boden ein, wo mīmānām hingestellt werden soll. Der Schamane versammelt die Männer und sie graben an der Stelle, die das Eichhörnchen markiert hat. Alle versammeln sich und richten ihn auf und befestigen den mīmānām.

Wenn der Tag anbricht, kommt das Eichhörnchen mit seinem bemalten kleinen Pfahl und stellt ihn an der Seite vom mīmānām auf, woraufhin er den Zeitpunkt bestimmt, zu dem seine Verwandten kommen sollen. Sie werden kommen, um mit den Frauen zu spielen, später, wenn der Zeitpunkt da ist. Um acht kommt der Opossumgeist, tanzt, sich drehend, schaut den Xūnīm-Pfahl an und schaut, wo er krumm ist. Er geht nah ran und klopft: gibt das Signal falls er schräg ist, wo mīmānām schräg oder ein bisschen schief ist.

[...]

Ja. Die Maler des mīmānām sind verschiedene. Aber es gibt nicht für jeden Yāmīy einen mīmānām. Xūnīm, Mōgmōka, Yāmīy, Kotkuphi. Kotkuphi, das sind viele. Xūnīm gibt es viele, aber es gibt nur einen mīmānām für alle. Xūnīm markiert ein Stück für sich, also besitzen viele Xūnīm nur einen mīmānām. Mōgmōka gibt es viele, aber es gibt nur einen mīmānām. Yāmīy gibt es auch viele aber es gibt nur einen mīmānām. Kotkuphi gibt es viele, und jeder Kotkuphi hat einen mīmānām.

Jeder Kotkuphi hat einen Herren. Jeder Kotkuphi stellt seinen Pfahl auf den Pfad des Hauses seines Herren.⁶¹²

Dies sind Aussagen einzelner Maxakali, die im Buch in einen thematischen Zusammenhang gebracht wurden. Alle handeln vom Religionspfahl, dem *Mīmānām*. Ähnlich wie bei der Praxis der Aufnahme und Transkription von Mythen, wurden auch zum Thema der Religionspfähle verschiedene Maxakali befragt, um ein breites Spektrum an Antworten zu erhalten. Analoges passiert, wenn man die Maxakali bittet, Zeichnungen zu einem Thema anzufertigen. Die Bandbreite der Zeichnungen und/oder mündlichen Darstellungen ergibt sich aus der Individualität der Zeichnenden / Befragten und ihrem Hang, sich an anderen Maxakali zu orientieren. Zusammen ergeben die (visuellen / verbalen) Darstellungen ein abgerundetes Bild, dessen erzählerische Details und Tiefe von großer Poesie sind. Das Ganze – die zusammengetragenen Berichte und Zeichnungen der Maxakali – ist mehr als die Summe seiner Teile, es bildet eine kollektive Wissenschaft und ein kollektives Kunsterlebnis, die zugleich individuelle Formen hervorbringen.

Die *Mīmānām* sind Allgemeingut, Teil des Alltäglichen. Sie sind Symbol der Maxakali, Zeichen ihres (kulturellen) Überlebens inmitten der Mehrheitsgesellschaft und doch außerhalb von ihr. Die *Mīmānām* sind Teil der Welt. Auch vor dem Gebäude der erziehungswissenschaftlichen Fakultät der UFMG standen sie, und markierten dadurch die Anwesenheit der Maxakali in der Universität, in Belo Horizonte, der Hauptstadt des Bundesstaates Minas Gerais.⁶¹³ Ohne die Pfähle ist ein normales Leben für die Maxakali nicht möglich.

Also sind sie Teil der Normalität und eines Kanons des *sine qua non* ihrer *conditio huma-*

⁶¹² MAXAKALI (2008), S. 176–179.

⁶¹³ Die Pfähle wurden inzwischen entfernt, weil an dieser Stelle ein Erweiterungsbau der erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität gebaut wurde.

na. Der Umstand, dass die Zeichnungen auf den *Mīmānām* von den Geistern hergestellt werden, wie auch die Pfähle selbst, ist für die Analyse und Interpretation der Maxakali-Kunst von entscheidender Bedeutung. Die *Mīmānām* sind die **Ikonen** der Maxakali. Keines ihrer Bücher kommt ohne sie aus. *Hitupmā'ax*. *Curar* macht dabei keine Ausnahme. Von den einundvierzig Zeichnungen enthalten elf einen oder mehrere Pfähle.

Die Doppelseite 158/159 zeigt eine von Isael gemalte Zeichnung (Abb. 140). Sie trägt auf Maxakali den Titel „XŪNĪM YŌG MĪMĀNĀM XĪ YĀMĪYHEX YŌG TIX“. Die Übersetzung lautet: „Religionspfahl der Fledermaus und zwei des Geistes der Frauen“. Die im Querformat gefertigte Gouache ist auf Papier entstanden, vermutlich mindestens der Größe A3, was aus der Detailgenauigkeit im unteren Fünftel des mittleren Pfahles zu schließen ist. Es liegt eine Zweiteilung des Blattes vor: in der unteren Bildhälfte eine mit hellgrüner Farbe gemalte Hügellandschaft mit Bergkuppen, die durch hellgrüne Pinselstriche angedeutet wurden; in der oberen Bildhälfte der hellblaue Himmel, mit weißen, sich kaum abhebenden Wolken besetzt. Die Bildkomposition ist eher streng angelegt. Neben der vertikalen Zweiteilung ist in der Horizontalen ein symmetrischer Aufbau erkennbar. Leicht aus der Mitte in Richtung des linken Bildrandes verschoben, erhebt sich eine horizontal gestreckte rechteckige Fläche mit einem Kreissegment als oberem Abschluss, welche ein Viertel der Bildhöhe ausmacht. Auf der Höhe des Ansatzes des Kreissegments erheben sich drei Pfähle, ein mittlerer hoher, der von zwei kleinen, halb so großen, links und rechts in einem geringen Abstand flankiert wird. Weiß, Schwarz und Rot sind die zugrunde liegenden Farben der mit Rhomben und Punkten verzierten Pfähle. Der mittlere enthält jedoch im unteren Fünftel figürliche Darstellungen, für die auch noch Braun und Orange verwendet wurden. Die Basis der Pfähle bildet ein dunkelbrauner Streifen, der jeweils rechts und links etwas über die Breite der Pfähle hinausgeht. Am rechten und linken Rand der braunen Fläche steht auf gleicher Höhe wie die Pfähle je ein Laubbaum, welcher die zwei äußeren Pfähle noch etwas überragt. Wie hat nun Yaet Isael die Ausgestaltung im Detail ausgeführt? Die Umrandung der *Mīmānām* ist zunächst mit Bleistift und Lineal vorgenommen worden. Ebenso zeichnete Isael horizontale Abschnittsbegrenzungen mit dem Lineal in die Pfähle. Für das Zeichnen der Rhomben benutzte der Künstler wiederum Bleistift und Lineal, um ein möglichst regelmäßiges Ergebnis zu erzielen. Auch an der Basis der Pfähle ist ebenfalls noch eine Bleistiftlinie zu erkennen, die jedoch etwas von brauner Farbe abgedeckt wird. Die Muster der beiden äußeren *Mīmānām* unterscheiden sich voneinander; rote Farbe wird im Rhombenmuster in der oberen Hälfte jeweils durch Weiß ersetzt; die schwarzen Punkte befinden sich jeweils innerhalb der weißen Farbflächen. Die unteren

Pfahlhälften unterscheiden sich hingegen nicht voneinander. Der mittlere Mast zeigt figurative Details in seinem unteren Teil. Es sind die Darstellungen von Fisch, Fledermaus, Krokodil und Sonne. Der rote Hintergrund wurde hier etwas heller gestaltet, um die Tiere und die Sonnenscheibe besser hervorheben zu können.

Die Bäume mit schmalen Stamm und stilisiertem Blattwerk besitzen eine zweigeteilte Basis. Ein mit gewellter Linie gemaltes Oval umschließt die Blätter schematisch. Innerhalb dieser dunkelgrünen Umgrenzung gehen vom nach oben strebenden Stamm links und rechts jeweils schmalere Äste ab, auf denen kleine Zweige und auch Blätter zu erkennen sind.

Die Religionspfähle stehen nicht nur vor einer menschenleeren Landschaft, es sind auch keine Häuser zu erkennen. Im Gegensatz dazu sind auf den anderen Bildern im Buch, die *Mīmānām* zeigen, Hütten oder Häuser wiedergegeben. Dies ist ebenso auffällig wie die Flankierung durch Bäume, die auf anderen Zeichnungen unüblich ist. Die sprechende Leere der Gegend zeichnet die Artefakte der Geister um so mehr aus. Die wie ein Fremdkörper in einer Einöde dastehenden Objekte wurden nicht von Menschen, sondern von den *Yāmīy*, genauer den *Xunim*, also Fledermausgeistern und von den Frauengeistern, den *Yamihex*, angefertigt, hergestellt aus Bäumen, ähnlich den abgebildeten. Ein Vergleich mit einer Gouache (Abb. 141) von Suely, der Frau von Isael, ist an dieser Stelle hilfreich, um die Besonderheiten im Bild (Abb. 140) von Isael herauszustellen. Im Folgenden schließt sich eine Beschreibung von Suelys Bild an. Das vertikal zweigeteilte Blatt im Querformat zeigt auf den unteren zwei Fünfteln den in mittelbraunen Erdtönen gehaltenen Boden und darüber den in hellem Blau gemalten Himmel mit weißen Wolken. Die Komposition ist symmetrisch, linke und rechte Bildseite entsprechen einander nahezu. Halbkreisförmig angeordnete Hütten öffnen sich vor dem in der Bildmitte wiedergegebenen *Kuxex*, welches Erde und Himmel formal miteinander verbindet. Vor dem Haus stehen drei Pfähle, von denen zwei kleinere in geringem Abstand einen größeren flankieren. Links und rechts des *Kuxex* erheben sich an den Bildrändern zwei pilzförmige graue Hügel, die jeweils Anfang und Ende der unteren Häuserkette bilden. Auch dieses Bild weist gegenüber anderen Darstellungen mit *Mīmānām* Besonderheiten auf. Hier sind es die Abwesenheit der Farbe Grün und die wie ein Fremdkörper wirkenden Hügel. Suely verzichtete auch in einer anderen Gouache mit *Mīmānām*, welches sie für dieses Buch beige gesteuert hat, ganz auf die grüne Farbe. Die Hügel hingegen sind einzigartig und nur erklärbar durch die spezifische Landschaft, die das Dorf Aldeia Verde umgibt, in welchem Suely gemeinsam mit ihrer und anderen Familien wohnt. Fährt man mit dem Auto von der Kleinstadt Ladainha in das Dorf, so fällt besonders ein nackter grauer Berg ins Auge, der aus einem einzigen abgerundeten

Felsblock zu bestehen scheint. Bei bestimmten Wetterlagen kleben die Wolken geradezu an ihm. Es ist ein beeindruckender Teil der Landschaft. Jedoch ist der Felsen vom Dorf aus nicht zu sehen, da er einige Kilometer davon entfernt und durch andere Hügel verdeckt ist. Offenbar soll seine Erhabenheit die Bildwirkung unterstützen und damit *Mīmānām* und *Kuxex* besonders hervorheben. Im Vergleich mit Isaels Bild zeigen sich Gemeinsamkeiten, wie der symmetrische Aufbau, das Fehlen von Personen, der blaue Himmel mit weißen Wolken. Einer der Unterschiede ist das Fehlen von Hütten bei Isael, die unterschiedliche Gestaltung der *Mīmānām* und deren größerer Detailreichtum bei Isael. Nicht nur fehlen bei ihm menschliche Figuren gänzlich, auch durch den Verzicht auf die Behausungen wird jegliche sichtbare Verbindung zur menschlichen Sphäre gekappt. Übrig bleiben Landschaft, Bäume und *Mīmānām*, welche Produkte der Geister sind. Lediglich der zentrale hellbraune Platz, auf dem Bäume und Pfähle stehen, bietet einen Hinweis auf das Wirken der Menschen. Die Gegenüberstellung beider Gouachen ergibt vor allem aus Gründen der formalen Betrachtung einen Sinn. In beiden Bildern wurde versucht, über den spiegelsymmetrischen Aufbau eine ästhetisch befriedigende Lösung zu finden. Dies ging auf Kosten eines bildlichen Realismus und führte zu einer höheren Abstraktion, welche die Formen zuungunsten einer Bilderzählung überhöht. Die Schwierigkeit in der Analyse beider Werke besteht in dem Unterfangen, beide Ebenen, das Formale und das Inhaltlich-Symbolische, miteinander zu verbinden. Suely erleichtert die Interpretation etwas, indem sie dem Bildraum wesentliche Elemente der Maxakali-Kultur, die halbkreisförmig angeordneten Hütten und das *Kuxex* hinter dem *Mīmānām*, hinzufügt. Die großen Felsen hier und die grünen Hügel im Bild von Isael veranschaulichen die Berglandschaft der Umgebung des Dorfes. Isael war es wichtig, die Tiersymbole, die bei Suely lediglich angedeutet werden, auf den Pfählen darzustellen. Sie geben konkret Auskunft über den rituellen Gehalt der *Mīmānām*, weisen auf die Verbindung von Tierreich und Geistern hin. Suelys Bild verweist eher auf den Bezug von Landschaft, Religionspfählen und Maxakali-Dorf. Während bei ihr Himmel und Erde über die Felsen, deren Kuppen sich in den Wolken befinden, eine räumlich-landschaftliche Verbindung eingehen, sind diese beiden Sphären bei Isael voneinander getrennte Bildflächen, welche durch den mittleren großen *Mīmānām* miteinander verbunden werden. Im Buch heißt es dazu in einer Frage:

*Es scheint, dass Xunim über das gesamte Wissen verfügt. Deswegen ist sein Pfahl größer: Ist er es, der im Haus der Religion, im kuxex, den Jungen die Geschichten erzählt?*⁶¹⁴

Die unmittelbar folgende Antwort im Buch scheint sich nicht direkt auf diese Frage zu beziehen. Die Aussage informiert hingegen über den Vorgang der Heilung, in dem *Xūnīm* eine

⁶¹⁴ MAXAKALI (2008), S. 183, Hervorhebung im Original.

wesentliche Rolle innewohnt. Hier wird der disparate Charakter des Buchtextes – der in gewissem Sinne beabsichtigt ist, wenn man den Intentionen der Herausgeber folgt – sichtbar, und es zeigt sich, dass Aussagen und Fragen wie ein Pasticchio zusammengesetzt wurden. Dennoch folgt auf der nächsten Seite, mehrere Absätze später, eine Aussage, die einen Bezug zur Frage nach der Größe des Xunim-Pfahles herstellt:

Weißt du, warum die Geschichte von der Religion so lang ist? *Mīmānām* im Dorf ist lang. Ich denke, es sind zehn Meter. Das liegt daran, dass *Xūnīm* singt und der Geist vom Himmel herunter kommt. Geist steigt herab um im Pfahl zu bleiben. *Mīmānām* steht weiter weg vom kuxex. Ich denke, fünfzehn Meter.⁶¹⁵

Die beiden ersten Sätze dieses Absatzes über die Pfähle sind sehr aufschlussreich. Die „lange Geschichte der Religion“, und damit die komplexe rituelle Praxis, wird vom Informanten mit der Länge des Pfahls in Verbindung gebracht. Auf der vorhergehenden Buchseite fragt der Interviewer, ob der mittlere Pfahl deswegen so lang ist, weil der Fledermausgeist so eine herausragende Bedeutung hat. Diese direkte Abhängigkeit von materieller Größe und spiritueller Bedeutung nimmt der Auskunftgebende nicht auf. Seine Antwort deckt eher einen spontanen Hang zu sprachlicher Assoziation auf. Die Länge des *Mīmānām*, so erfährt der Leser, hat aber noch eine ganz andere Bedeutung: Es scheint sich um eine Art Leiter zu handeln, auf der der Geist vom Himmel, wo er offenbar wohnt, herabsteigen kann. Ebenso wie die Vermutung der Fragerin ist diese Bemerkung lediglich eine Zuschreibung, die jedoch zur Abrundung des Bildes über den Pfahl des Fledermausgeistes beiträgt. Tatsächlich wird die Trennung von Himmel und Erde sowohl in *Suelys* wie auch in *Isaels* Bild durch den großen Pfahl, der die Funktion einer Leiter übernimmt, überwunden.

Auf formaler bildlicher Ebene finden sich Unterschiede in den Werken beider. Verwendete *Suely* dunklere, intensivere, weniger transparente Farben sowie ein kräftiges Braun, so wählte *Isael* durchscheinende Farbmischungen und für die Erde ein zartes Grün anstelle des fast opaken Brauns. Das gleiche gilt für das Deckweiß, das beide für die Wolken verwendeten und bei *Isael* nahezu transparent erscheint. *Suelys* Häuser sind sehr schematisch gezeichnet. Sie gehorchen einem Schema, das sie in der Indianerschule erlernt haben könnten. *Suely*, die zum Zeitpunkt meines Aufenthaltes (Februar 2009) 28 Jahre alt war, ging vom zehnten bis fünfzehnten Lebensjahr in ihrem Geburtsort *Água Boa* in die Schule. Ihr Vater war *Luiz Cauiá*, ein *Guarani-Indianer*, vermutlich von der Ethnie der *Kaiowá*, der nicht aus *Água Boa* stammte. In ihrem Dorf haben sie lediglich Zeichnungen zum Ausmalen gehabt. Das Arbeiten mit Wasserfarben erlernte sie 2007 in einem Workshop in der Kleinstadt *Tiradentes*. Neben diesen Fertigkeiten, die sie auf dem Feld des Zeichnens und

⁶¹⁵ MAXAKALI (2008), S. 184.

der Malerei erwarb, ist Suely auch im Bereich Kunsthandwerk tätig. Sie stellt Ohrringe, Fischnetze, Armbänder, Taschen, deren Garn sie selbst aus Imbaúba fertigt, außerdem Halsketten aus Holz und Perlen sowie Armbänder und Keramik her. Der Umgang mit dem Garn ist ihr vertraut. Auch andere Frauen des Dorfes fertigen häufig Beutel aus selbst hergestelltem oder in der Stadt gekauftem Garn (Abb. 158). Suely zeigte mir Übungen, die sie mit Kindern (Mädchen) macht. Diese Übungen helfen den Kindern auf spielerische und zugleich anschauliche Art und Weise beim Umgang mit dem Garn. Bei den Übungen entstehen mithilfe des Garns figurative Motive, die alle einen Namen besitzen. Gewissermaßen handelt es sich dabei um ephemere Kunstwerke, welche der Unterweisung dienen. So gibt es unter anderem den Sonnenuntergang über den Bergen und auch einen Religionspfahl (Abb. 142).

Suely hat an zwei Fotoseminaren teilgenommen und unterweist inzwischen auch andere Frauen im Fotografieren. Aus der Zusammenarbeit mit einer der Seminarleiterinnen ist ein Foto-Bildband hervorgegangen, der Bilder von Suely und anderen Frauen der Maxakali enthält.⁶¹⁶

Suely betont, dass Zeichnungen, die Rituale und Geister zeigen, selbst rituellen Charakter erhalten. Daher werden bei offiziellen Vorstellungen der Zeichnungen, wie 2008 bei der Vorstellung des Buches *Hitupmã'ax. Curar* in São Paulo, Gesänge vorgetragen, welche den gemalten Geistern zugeordnet werden. Zeichnungen mit Geistern seien so etwas wie historische Zeugnisse, die überdauern.

Isael, Suelys Mann, wurde 1978 geboren. Er beschäftigte sich vorrangig mit der Herstellung von Pfeil und Bogen und geschnitzten Tierfiguren aus Holz, welche die Maxakali *Ũmax* nennen, was wörtlich mit „falsch“ übersetzt wird. Vor der Ausbildung als indigener Pädagoge an der Universität in Belo Horizonte machte Isael eine staatliche nicht-universitäre Lehrerausbildung. Auch er hatte 2007 am Workshop in Tiradentes teilgenommen, desweiteren an einem Lehrgang zum Malen mit Acrylfarbe. Isael berichtet, dass ihn Personen um Zeichnungen bitten, welche sie dann auf T-Shirts drucken lassen. Sie lassen sich Zeichnungen zeigen und behalten dann einige davon.

Isael und Suely erlernten das Zeichnen und Malen im Rahmen von Schulunterricht und/oder Workshops. Diese sporadischen, zum Teil auch intensiven Erfahrungen haben sie in ihren Alltag mitgenommen, der im neu angelegten Dorf Aldeia Verde wie in allen Siedlungen der Maxakali von den Ritualen und Gesängen der Geister geprägt ist. Daher geben beide Künstler zur Antwort, dass es ihr Anliegen ist, ihre Kultur mit Hilfe der Zeichnungen den Schülern und den weißen / nicht-indigenen Brazilianern zu vermitteln. Dieser pädago-

⁶¹⁶ ALVARENGA / FOTÓGRAFAS TIKMŨ'ŨN DA ALDEIA VERDE (Hg.) (2009); Koxuk Xop. Imagem, Rio de Janeiro. Siehe auch Kap. 2.4.5, S. 152, dieser Arbeit.

gische Ansatz zeigt sich auf verschiedenen Ebenen. Die Darstellung des *Īnmōxā* in einer Zeichnung, einem Gemälde, muss möglichst drastisch ausfallen. Die Kinder sollen von Anfang an Angst vor diesem Geist haben und ihn fürchten, sich vor ihm in Acht nehmen. Das Buch *Hitupmā'ax. Curar* soll den Pflegern und Ärzten Verständnis für die Maxakali-Kultur vermitteln. Der Aspekt des Vermittelns und des Erzieherischen wird immer ergänzt durch eine Lust am Malen und Zeichnen oder, wie bei Isael und anderen Maxakali, am Schnitzen. Die Lust am Gestalten muss als ebenso starke Triebfeder für das Entstehen der Bilder angesehen werden, wie die Absicht der Kulturvermittlung.

Im Bild vom Dorf und dem *Kuxex* beschränkte sich Suely auf die Häuser des Dorfes, gab das Religionshaus wieder und auch die Religionspfähle. Dies macht das Leben der Maxakali aus und ist deswegen ein Element der piktorialen Vermittlung. Teil der bildlichen Umsetzung sind jedoch auch die nackten Felshügel, die sich nicht in unmittelbarer Umgebung des Dorfes finden, die aber einen Eindruck auf Suely hinterlassen haben und die sich bei der Bildfindung gut einpassen und der Szene einen natürlichen Rahmen geben und Landmarken hinzufügen. Das Pendant im Bild von Isael sind die beiden Bäume, die den Platz mit den Pfählen flankieren. Beides sind Elemente der Natur, welche die wichtigsten kulturellen Elemente der Maxakali einfassen. Suelys Zeichnung zeigt deutliche Korrekturen, die dort zu sehen sind, wo die Religionspfähle die höchste Stelle des Hauses verdecken. Suely malte zuerst die *Mīmānām* und fügte anschließend noch das *Kuxex* ins Bild ein. Dadurch übermalte sie die Pfähle partiell und musste sie anschließend wieder nachmalen. Beim mittleren Pfahl ergibt sich hier eine leichte Abweichung der rechten Begrenzungslinie. Außerdem musste sie Deckweiß für die Pfähle verwenden, nachdem die braune Farbe getrocknet war. Im Gegensatz zu Isael setzte Suely breitere Pinselstriche, die auch gegeneinander und quer zu einander verlaufen. Isael malte häufig parallele, horizontal verlaufende Striche. Seine Malweise wie auch die minimalistische Landschaft und der wie eine Bühne sich vom Hintergrund abhebende rituelle Platz mit den *Mīmānām* ergeben den Eindruck eines künstlichen Raumes. Dies verleiht den Religionspfählen einerseits eine größere Erhabenheit, distanziert sie aber andererseits auch vom Betrachter, der sich schwer an diesen synthetischen Ort versetzen kann. Der zentrale Dorfplatz mit den Pfählen bildet gemeinsam mit dem blauen Himmel und der grünen Landschaft zugleich Bühne und Bühnenbild für die dort stattfindenden zahlreichen Rituale, in denen Geister auftreten, mit denen die Maxakali interagieren, scherzen, singen und tanzen. Während Isael den Hinweis auf die Interaktion aus diesem Bild verbannt hat, und einzelne Elemente der Rituale in anderen Bildern isoliert betrachtet, gibt Suely Szenen und Szenenbilder wieder, die im Buch auf drei nacheinander folgenden Doppelseiten Geister, Menschen und Religionspfähle verbinden.

Im ersten, oben bereits ausführlicher betrachteten Beispiel sehen wir die *Mīmānām*, das *Kuxex* und die Häuser des Dorfes, flankiert von zwei hohen Felsen (Abb. 141). Im zweiten Bild, das im Folgenden näher betrachtet wird (Abb. 143), sehen wir das *Kuxex*, aus der Bildmitte herausgerückt, im unteren Bildteil die „Geister der Frauen“ und etwa in der Bildmitte zwei Ehemänner. In diesem mit Gouache-Farben auf Papier ausgeführten Bild ist kein Religionspfahl zu erkennen. Anders die Abbildung auf der folgenden Seite (Abb. 144), welche den „Geist des Greifvogels“ vor einem *Mīmānām* und dem *Kuxex* zeigt, bei gleicher einfacher vertikaler Aufteilung wie in den beiden zuvor gezeigten Werken, mit blauem Himmel und brauner Erde. Das erste Bildbeispiel Suelys (Abb. 141) gibt die Bühne, das Bühnenbild und den Bühnenraum vor, einschließlich der Hütten der Dorfbewohner, die gleichzeitig Zuschauer und Akteure in diesem Schauspiel sind. Die beiden folgenden Gouache-Bilder zeigen Szenen-Ausschnitte unterschiedlicher Stücke und weisen auch weder das komplette Bühnenbild, noch die umgebende Landschaft (die nackten Fels-hügel) auf. Das dritte Beispiel (Abb. 144) zeigt lediglich **einen** Pfahl, denjenigen, welcher zum „Geist des Greifvogels“ gehört. Isaels im Buch abgedruckte Zeichnungen und Gemälde beschäftigen sich unter anderem auch mit Geistern. Es findet sich hier jedoch im Gegensatz zu Suelys Bildern kein räumlicher Zusammenhang, der die Darstellungen untereinander verbindet. Dennoch muss der Betrachter einen Bogen spannen und sich weitere Bilder von Isael und anderen Maxakali hinzudenken, wenn es um die Interpretation eines einzelnen Bildes geht. Dies hängt mit der Interpiktorialität – Analogiewort zu „Intertextualität“ – zusammen, eine Eigenschaft, welche sich darauf bezieht, dass die Bilder der Maxakali untereinander in Dialog stehen.

3.3.1.3 Isael Maxakali – Schlangen

Im Folgenden möchte ich zwei Bilder Isaels, die sich thematisch mit Schlangen beschäftigen, analysieren. Beim ersten Bild (Abb. 145) fällt die Ähnlichkeit zu den Bäumen des *Mīmānām*-Bildes (Abb. 140) sofort ins Auge. In einem auf einer grünen Wiese aus vier Bäumen abgesteckten Trapez winden sich zwei Schlangen, von denen die eine abwechselnd, von weißen Bändern unterbrochene schwarze und rote Hautabschnitte besitzt. Ihr Schwanzende hat sie um einen Baum gewickelt. Mit ihrem Maul beißt sie einer links von ihr liegenden Schlange in den Hals. Diese ist hellbraun gezeichnet, von dunkelbraunen kleinen Bögen übersät und von einer schwachen Mittellinie durchzogen. Langgezogene horizontale und kurze versetzte vertikale Pinselstriche unterhalb der Schlangen sowie knappe, dicht nebeneinandergesetzte, senkrechte Striche oberhalb derselben lassen eine sanft texturierte grüne Fläche entstehen – ein Hinweis auf hohes Gras in der Umgebung der

aktuellen Maxakali-Dörfer. Die Bildunterschrift lautet: „Korallenotter⁶¹⁷ tötet böse Schlange“. Ähnlich wie im *Mĩmãnãm*-Bild (Abb. 140) Isaels überwiegt ein bühnenartiger Aufbau. Zwei jeweils am gegenüberliegenden Bildrand stehende Bäume bilden die Basis eines Trapezes, dessen obere, weniger als halb so lange Parallele den Bildabschluss darstellt. In der Vogelperspektive würde sich aus den Eckpunkten des Trapezes in etwa ein Rechteck, oder möglicherweise ein Quadrat ergeben. Der durch die verkürzte Darstellung hervorgerufene Eindruck der Räumlichkeit ist jedoch begrenzt und wird durch die unsensible Umsetzung des gedruckten Bildes noch vermindert. In dem auf Seite 102 des Buches abgedruckten Bild (Abb. 146), das von Isael mit Kugelschreiber, Bunt- und Wachsstiften gezeichnet wurde, sind die einzelnen Elemente, mit Bildunterschrift versehen, einer Legende gleich, isoliert voneinander wiedergegeben. Diese enzyklopädische Art der Darstellung entspricht dem Hang der Maxakali zur Wissenschaft und dem Willen nach Erkenntnis und Einordnung der Dinge und Subjekte der Natur / Welt. Der Gebrauch der in der Grafik wiedergegebenen Pflanze *Hãmkumĩm*, portugiesisch *Guiné* (*Trixis divaricata* oder *Petiveria allia- cea*), wird im Buch beschrieben:

Die Guiné ist ein sehr gutes Medikament. Die Schlange beißt tikmũ'ũn, und das tut sehr weh. Also geht ein Verwandter in den Wald, um Guiné auszureißen und nach Hause zu bringen. Also zieht er ihr die Rinde ab, zerreibt sie zwischen den Händen, tut sie auf den Schlangenbiss und bindet sie dort fest. Dadurch werden die Schmerzen besser, es wird nicht mehr sehr weh tun.⁶¹⁸

Die zweite Pflanze in der Zeichnung ist mit *Kohok* – „Tabak“ – untertitelt. An anderer Stelle im Buch, nun nicht mehr im direkten Zusammenhang mit den Schlangenbissen, ist vom Tabak, der heilende Kräfte hat, die Rede:

Ein Mann ging ins Haus des Schamanen, also kommt Schamane und ruft andere Personen, andere Männer, vier, fünf Männer, um zu helfen. Es ist nachts, Mitternacht, ein Uhr morgens. Schamane nimmt Tabak, rollt ihn in Stroh ein und zündet den Tabak an. Der Kranke liegt. Der Schamane bläst den Rauch auf seinen Körper. Er fragt, was er gerade fühlt. Und bläst den Tabakrauch. Sagt etwas zu demjenigen, von dem er gerade träumt, es geht ihm schlecht, bläst den Tabakrauch: bläst ihn ins Gesicht, auf die Arme, die Beine, auf den ganzen Körper. Der Schamane fragt... fragt was er geträumt hat. Nachdem er den Rauch über den Körper geblasen hat fragt er: „Was fühlst Du?“ Der Kranke antwortet, „ich träume von Religion.“⁶¹⁹ Und Schamane sagt: „Und sein Gesang, wie hat er

⁶¹⁷ Die portug. Bezeichnung *cobra-coral* wird sowohl für giftige, als auch für ungiftige Arten verwendet. Die Zuordnung zu einer Spezies ist daher äußerst schwierig und richtet sich danach, ob es sich um eine giftige (Familie *elapideos*, Gattung *Micrurus* – Korallenotter) oder ungiftige Spezies (Familie *colubrideos*, Gattung *Dipsadinae*) handelt. Im Buch *Hitupmã'ax*. *Curar* heißt es lediglich, dass die Schlange die Maxakali nicht beißt, MAXAKALI (2008), S. 169f. Tatsächlich werden Menschen nur selten von giftigen Korallenottern gebissen. Die Farben, mit denen die Maxakali die *cobra-coral* zeichnen (schwarz, rot, weiß), sprechen jedoch eher für ungiftige Arten.

⁶¹⁸ MAXAKALI (2008), S. 73.

⁶¹⁹ „Religion“ ist hier nicht im Sinne von „Ritual“, sondern von „Geist“ zu verstehen. Die Maxakali benutzen dafür im Portugiesischen das Wort „religião“ oder auch „espírito“, häufiger ist jedoch ersteres. Ich habe in der Übersetzung das Wort „Religion“ und den männlichen Artikel beibehalten, weil es zeigt, dass hier von Seiten der Maxakali eine Aneignung der portugiesischen Sprache und ihrer Wörter, eine Neuauslegung einzelner Wörter stattfindet. Vania Andrade weist in ihrem Nachwort auf die Verfremdung der portugiesischen Sprache hin. Die Macher des Buches lassen sich auf diese Verfremdung ein, um die Oralität für den Leser fühlbar zu machen. Es handle sich dabei um die „Maxakalisierung des Portugiesischen“ – „maxakalizar o português“, ANDRADE (2008), S. 248f.

gesungen?“ Er singt für den Schamanen. Also sagt der Schamane: „dieser⁶²⁰ Religion ist sehr schlecht. Er möchte etwas essen.“ Nach drei Tagen ohne Essen macht er den Mann krank. Der Schamane singt, singt genauso wie die Person, von der er [der Kranke] träumt, wobei es ihm schlecht geht. Schon geht es ihm wieder besser. Der Schamane beendet den Gesang und bläst wiederum den Tabakrauch. Bläst ihn wieder, damit der schlechte Geist nicht in der Nähe bleibt. Es ist ein Geruch von Rauch, von Tabak an seinem Körper. Und mit dem Tabakrauch kann der Geist nicht in seinen Körper herein.

Rauch jagt ihn fort?

Ja.⁶²¹

Diese mündliche Aussage⁶²² gibt Zeugnis von der Verwendung der Tabakpflanze im Fall einer Krankheit. Ein anderer Textabschnitt gibt Auskunft über die Nutzung von Tabak bei einem Schlangenbiss:

Tabakblätter sind Medizin. Sie helfen bei allen Arten von Krankheit.

Wenn die Schlange einen Mann beißt, nimmt man das Blatt, zerschneidet es, zerkrümelt es und macht eine kleine Kugel. Man macht sie ein bisschen nass. Und nimmt sie ein. Man macht noch ein Kügelchen und befestigt es über dem Schlangenbiss.

Das tötet den Geist der Schlange. Der Schamane schließt sich mit den Verwandten zusammen und macht eine Zigarette. Er zündet sie an und raucht. Und bläst den Rauch über den Körper des Kranken: bläst Rauch in die Hände und reibt sie über dem Kranken. Singt yāmīy.

Danach singt der yāmīy des Kranken im kuxex. Er hört es und es geht ihm besser.⁶²³

Gegen Schlangenbisse helfen Tabak, wie hier bezeugt, und *Guiné*, die beide in der Zeichnung Isaels dargestellt werden. Diese Zeichnung zeigt die *Coral*-Schlange, welche die Maxakali vor den Giftschlangen schützt. Im Buch heißt es dazu:

Welche Schlangenarten gibt es im Dorf?

Es gibt Jararaca,⁶²⁴ Kotkuphi yōg kāyā.

Ist das die Coral-Schlange?

Die Coral beißt nie tikmū’ūn. Coral tötet die Giftschlangen.

Und dürfen die Maxakali Schlangen töten?

Niemand bringt [die] Coral um. Das sind Yāmīy. Kotkuphi yōg kāyā.

Aber ist die Jararaca auch ein Yāmīy?

Nein.

Also kann man sie töten?

Kann man. Kotkuphi ist farbig und wir malen sie rot, schwarz, weiß. Kāyā ist genau wie der Pfeil von Kotkuphi und wird benutzt, um andere Schlangenarten zu töten.

Coral ist immer Geist eines Religion. Sie tötet die Giftschlangen, damit sie nicht ihre Väter umbringen. Die Religion bezeichnet nämlich jeden tihik als Vater.

⁶²⁰ Das portug. „religião“, für „Religion“, ist ein weibliches Substantiv. Die Maxakali gebrauchen es im Sinne von „Geist“ jedoch maskulin. Ich habe versucht, diesen besonderen Gebrauch in der Übersetzung durch die Verwendung des Artikels „der“ wiederzugeben.

⁶²¹ MAXAKALI (2008), S. 83f., Hervorhebungen im Original.

⁶²² Vania Andrade erläutert den Aufbau der Textseiten und erklärt, dass die mittlere Spalte des Buches mündliche Aussagen wiederzugeben versucht: ANDRADE (2008), S. 249.

⁶²³ MAXAKALI (2008), S. 84f.

⁶²⁴ Portug. *jararaca*, Gattung *Bothrops*, dt. Amerikanische Lanzenotter, Jararaca.

Die Coral-Schlange ist Geist eines Religion. Und es gibt [den] Gesang. Wir lassen auch nie unsere Kinder eine Coral-Schlange umbringen. Es wird immer die Anzahl der Schlangen im Dorf gezählt. Yāmīyxop kennt die Zahl. Wenn sie getötet werden, vermisst sie yāmīyxop.⁶²⁵

Die bunte Coral-Schlange, die, so betont der Auskunftgebende, „rot, schwarz und weiß gemalt wird“, gilt als Beschützer der Maxakali, weil sie die Giftschlangen tötet. Dieser Umstand wurde von Isael im Bild festgehalten. Ebenso wird deutlich, dass die Schlange im Bild ein wiederkehrendes Sujet ist. Die von ihr ausgehende Faszination leitet sich ebenso sehr von ihrem Äußeren wie von ihrer Beschützerrolle und ihrem Status als Geist ab. Der Respekt vor dem Tier wird von seiner Bedeutung für die Kosmologie abgeleitet. Der die Schlange repräsentierende Gesang charakterisiert die Zugehörigkeit zum Pantheon der *Yāmīy*.

Seitlich der Mittelspalte des Textes, welche den mündlichen Dialog der Maxakali mit einem Interviewer wiedergibt, sind abwechselnd Textabschnitte auf Maxakali und in der portugiesischen Übersetzung wiedergegeben (Abb. 147). So heißt es weiter:

Der Geist der Coral schaut mit den anderen Geistern nach den tikmũ'ün und sie töten Giftschlangen. Der Maniok-Geist ist yāmīyxop. Die Yāmīyxop [sic] gehen in den Wald und holen Taquara⁶²⁶ um Pfeile zu machen und töten die Giftschlangen. Und die Coral-Schlange tötet auch Giftschlangen: Jararaca und Jararacussu⁶²⁷.

[es folgt ein Text in der Sprache der Maxakali]

Der Gesang der Schlange imitiert den Gesang der yāmīyxop und der Kranken. Nachdem sie beißt, windet sie sich auf dem Boden und du verhältst dich genau wie die Schlange, dich auf dem Boden windend, wegen der Schmerzen. Du wirst nicht ruhig bleiben und wirst stöhnen und die Mediziner werden für dich singen. Also, in dem Moment, wo sie singen, imitieren die Gesänge die Schlange, sie ziehen den Gesang aus dir heraus, und so geht es dir gut.⁶²⁸

Die Schlangen-Bilder rufen im Betrachter eine lebendige Erinnerung wach.⁶²⁹ All das, was der indigene Betrachter über die Tiere und den Schlangengeist weiß und der nicht-indigene Betrachter aus der Lektüre des Buches erfährt, wird mit den Darstellungen assoziiert. Es findet ein Stoffaustausch⁶³⁰ zwischen den Texten, Mythen, Bildern und jeglicher Form von Narrationen statt. Viele Maxakali kennen die Schlangen aus eigenem Erleben und können Berichte beisteuern, sodass sich zum Thema Schlange, Schlangenbisse und Heilung ein enormes intertextuelles und interpiktoriales Feld auftut.

Der Versuch, das Phänomen der Schlangen zu fassen, kommt einer indigenen Wissenschaft, einem Analysieren und Interpretieren gleich. Das Beobachten und das Einordnen

⁶²⁵ MAXAKALI (2008), S. 169f., Hervorhebungen im Original. „Tihik“ ist das Maxakali-Wort für „Mann“. „Kāyā“ bedeutet Schlange. „Kotkupi“ ist der Geist der Maniokfaser.

⁶²⁶ Eine dem Bambus ähnliche und mit ihm verwandte einheimische Süßgräserart, Portug. *taquara*, Familie *Gramineae*, dt. Taquara.

⁶²⁷ Portug. *jararacuçu*, lat. *Bothrops jararacussu*, dt. Jararacussu.

⁶²⁸ MAXAKALI (2008), S. 170f.

⁶²⁹ Siehe auch SUHRBIER (2004), S. 82. Suhrbier spricht von der plastischen Lebendigkeit der Objekte in den Gedanken der Betrachter der Zeichnungen.

⁶³⁰ Siehe WILLEMS, S. 414f. Zum „Stoffaustausch“.

in Kategorien besitzen bei vielen indigenen Völkern einen großen Stellenwert.⁶³¹ Vania Andrade erläutert, dass das im Buch mitgeteilte und um künstlerischen Ausdruck erweiterte Wissen zwar keiner strengen Wissenschaftlichkeit standhält, aber dennoch Anknüpfungspunkte zum wissenschaftlichen Denken (westlicher Prägung) vorhanden sind.⁶³²

Es wird deutlich, dass die Unterscheidung von Wissenschaft und Wissen eine rein westliche ist. Im Leben der Maxakali existiert diese Unterscheidung nicht. Wissenschaft schafft Wissen. Der Erwerb von Wissen über die Lebenswirklichkeit ist eine eigene Wissenschaft, welche von den Mitgliedern der Gemeinschaften ernsthaft betrieben wird. Die Studien – als solche muss man sie bezeichnen –, welche die textuelle und bildende Kunst betreffen, dienen dem Ziel der Erfahrung, Erweiterung und Weitergabe des Wissens. Formal ist die Aberkennung der strengen Wissenschaftlichkeit vollkommen richtig, jedoch verbaut sie den Blick darauf, wie nahe Schrift, Zeichnung und nicht zuletzt Oralität im Hinblick auf ihre Aufgaben und Funktionen bei den Maxakali einer auf Erkenntnis ausgerichteten Wissenschaft kommen und wie weit sie über dieses Ziel hinausgehen. Nehmen wir als Beispiel die Zeichnungen der Schlangen. Mehr noch als bei der Illustration eines naturkundlichen Nachschlagewerkes sollen nicht nur wichtige äußere Merkmale zum Ausdruck kommen, sondern auch charakteristische Eigenschaften, die auf mythologisches Wissen verweisen. Wenn ein Maxakali eine Zeichnung in der Hand hält, die ein Angehöriger seiner Gemeinschaft angefertigt hat, beginnt er sofort das Dargestellte zu kommentieren. Eine Zeichnung muss ihrem Gegenstand gerecht werden; sie ist nicht nur künstlerisch, sondern auch enzyklopädisch und wissenschaftlich im Sinne des Förderns von Erkenntnis. Charles Bicalho weist auf den Zusammenhang von wissenschaftlichem und mythischem Denken in Bezug auf die Gesänge der Maxakali – *Yãmîy* – hin. Er beschreibt diese als wissenschaftlich und zugleich ästhetisch. Ich teile diese Gedanken auch im Kontext der Zeichnungen. Bicalho schreibt:

Der *yãmîy* ist, über die Literatur, Gesang, Theater, Tanz, Musik, also Kunst in allen seinen Formen, hinaus auch Wissenschaft. So wie man traditionell in den indigenen Gemeinschaften nicht trennt zwischen den Formen des Begreifens der Welt, wie wir es in unserer Gesellschaft zu tun gewohnt sind, können wir im *Yãmîy* nicht nur eine Form der Unterhaltung erkennen, oder eine Art und Weise, sich dem Bereich der Spiritualität zu nähern, oder einen Prozess der sozialen Strukturierung, sondern auch eine Wissenschaft von der Welt. Die Art, wie die Maxakali die Welt begreifen, sie studieren und ihr Wissen produzieren.⁶³³

Wissenschaftlichkeit scheint also eine Größe zu sein, die sehr wohl auf die Kunst- und Ausdrucksformen der Maxakali (sowie anderer indigener Völker) anwendbar ist. Dies geschieht nicht um des Wortes Willen, sondern um deutlich zu machen, welchen Stellenwert und welche allgemeine Bedeutung diese Manifestationen besitzen (können). Ihre Aussagen

⁶³¹ Claude LÉVI-STRAUSS (1973 [1962]); Das Wilde Denken, Frankfurt am Main, S. 19.

⁶³² ANDRADE (2008), S. 249f.

⁶³³ BICALHO (2007a), S. 183. Bicalho nutzt die Schreibweise „*yãmîy*“.

beschränken sich nicht auf einen subjektiv-sinnlichen Bereich, sondern sind Ausdruck einer generellen Neugier und einer Neigung zum Einordnen der Dinge in ein System.

3.3.1.4 Donisete Maxakali – Fischfang und Feldarbeit (Abb. 148)⁶³⁴

Den Künstler Donisete Maxakali, der das im Folgenden besprochene Bild angefertigt hat, konnte ich leider nicht besuchen und interviewen. Er wohnt im Dorf Água Boa, wo man schlechte Erfahrungen mit Ethnologen gemacht hat, und wo ich deshalb nicht forschen konnte.

Ein hellblau mit Wachsstift schraffiertes Flussband schlängelt sich von der linken unteren Ecke zur Mitte des rechten Bildrandes hin. Im unteren Teil des Flusses schwimmt ein Fischschwarm, in dessen Mitte mit Kugelschreiber das Wort „Mähãm“ („Fisch“) geschrieben steht. In sehr kleiner Schrift wurden bei diesem wie bei anderen Wörtern von den Herausgebern die portugiesischen Übersetzungen hinzugefügt. Etwa in der Mitte des Flusses steht geschrieben: „Kõnãg Kox“ („Fluss“). Unter- und oberhalb des mit blauem Kugelschreiber umrandeten Flusses ist das Papier mit gelbem Wachsstift, hauptsächlich in vertikaler Richtung, schraffiert. Auf mittlerer Höhe am linken Bildrand, gut ein Drittel der Bildhöhe und -breite einnehmend, markiert ein mit blauem Kugelschreiber dünn eingefasstes Rechteck den Bereich des Feldes, welches mit braunem Wachsstift schraffiert wurde und oberhalb des unteren Randes das Wort „Hãmxã“ („Feld“) zeigt. Auf dem Feld stehen sechs grün gezeichnete Pflanzen, deren Konturen vom Kugelschreiber gezogen wurden. Sie sind in zwei übereinander liegenden, leicht versetzten Reihen angeordnet. Von der rechten unteren Ecke des Feldes führt ein schmaler, rot gefärbter, mit Kugelschreiber konturierter Weg schräg zu einem etwas höher gelegenen Haus. Zwischen Haus und Feld läuft gerade ein Indianer mit einer Hacke über der Schulter zum Feld hin. Auf Maxakali steht untereinander die Wortgruppe „ũpit uham Ha mög“ geschrieben. Übersetzt heißt dies: „Der Mann geht zum Feld“. Er kommt gerade vom Haus, dessen linke untere Ecke etwa in der Mitte der Zeichnung ansetzt. Die Binnenflächen sind zum Teil mit rotem Wachsstift ausgefüllt. Der Türausschnitt ist blau, das Dach grün schraffiert. Konturen und äußere Unterteilungen des Hauses wurden mit dem Kugelschreiber gezeichnet. Rechts neben dem Haus steht „Mĩmtut“, was „Haus“ heißt. Unterhalb des Türausschnittes liegen zwei, ein Andreaskreuz bildende, übereinander gelegte Holzscheite, über denen mittig ein kleiner Topf steht, aus welchem Dampf emporsteigt. Links neben der Feuerstelle stehen die Wörter „Kuhu xi ’Ãmuk“ („Feuer und Essen“). Unterhalb der Tür führt, leicht nach rechts versetzt, diagonal nach rechts unten ein schmaler Weg vom Haus zum Fluss. Darauf läuft eine Frau (charakterisiert

⁶³⁴ „Fischfang und Feldarbeit“ ist kein Bildtitel, sondern ist als Zusammenfassung des Bildinhalts zu verstehen.

durch das Kleid) zum Wasser, auf dem Kopf ein zylindrisches Gefäß tragend. Rechts neben der Frau steht „ũhex te kōnãg tat“ („die Frau trägt Wasser“). Oberhalb sowie rechts und links der Hütte stehen Bäume, insgesamt fünf. Über dem zweiten Baum von links steht das Wort „Mĩhĩm“ („Baum“) geschrieben. Die Baumstämme wurden mit violetterm und rotem Wachsstift gemalt, ebenso die wenigen kräftigen Äste. Grüne Schraffur und dünne Kugelschreiber-Umrissdeuten das Blattwerk an.

Donisete gibt in seiner Zeichnung einen synthetisierten Ausschnitt einer Dorfansicht mit einem Haus, der Feuerstelle, dem Fluss, dem Feld und Bäumen wieder. Die im Querformat angefertigte Grafik ist mit Wachsstiften und Kugelschreiber auf Papier entstanden. Auffällig sind, ebenso wie in einem der Schlangenbilder Isaels, die in die Zeichnung einbezogenen Wörter, welche die enzyklopädischen Aspekte des Werkes unterstreichen. Die Wörter erklären in erster Linie den Angehörigen des eigenen Volkes, Kindern und anderen, die Lesen und Schreiben lernen, wichtige Begriffe. In diesem Bild wird das Dorf thematisiert. Durch Água Boa, wo der Künstler wohnt, verläuft ein schmaler Fluss. Ebenfalls gibt es dort einige große, schattenspendende Bäume, die vor dem Schulgebäude und dem Haus der *FUNASA* stehen. Der Fluss bildet im Bild die untere Begrenzung des Dorfes. Er ist gleichzeitig Teil der umgebenden Landschaft und des Dorfes, dessen Bewohner er mit Wasser zum Kochen, Trinken und Waschen sowie Fischen als äußerst wichtiger Nahrungsquelle versorgt. Das Wasser als Grundlage des Lebens bildet so zugleich die Basis der Zeichnung. Fast ebenso wichtig ist das Feld. Hauptsächlich wird bei den Maxakali Anbau von Maniok und Süßkartoffeln betrieben, aber auch Bohnen, Bananen und anderes Obst und Gemüse dienen als Nahrungsgrundlage. Die Bewirtschaftung der Felder ist besonders wichtig, weil es keinen Wald gibt, der Früchte oder Wild bereithält. Die in der Zeichnung wiedergegebenen Bäume werden wiederum vor allem als Schattenspende in einer ansonsten waldlosen Umgebung geschätzt, was in erster Linie für die Dörfer Água Boa und Pradinho gilt. Wie Myriam Alvares schreibt, teilen sich Männer und Frauen die landwirtschaftlichen Tätigkeiten. Den Männern ist vor allem das Präparieren der Erde vorbehalten. Auch das Pflanzen führen sie zum großen Teil aus, mit gelegentlicher weiblicher Hilfe. Die Frauen führen die Ernte durch, jedoch nur auf den Feldern ihrer jeweiligen Ehemänner.⁶³⁵ Im Bild schreitet der Mann vom Haus in Richtung Feld mit einer Hacke über der Schulter, um damit den Boden zu bearbeiten, was zum Aufgabenbereich des Mannes gehört. Das Wasserholen ist hingegen eine Aufgabe der Frauen.⁶³⁶ Die Charakterisierung der rechten Person als Frau ist durch die stilisierte Darstellung des typischen Maxakali-Kleides gege-

⁶³⁵ ALVARES, S. 29. Alvares benutzt die Schreibweise „Yãmiy“, ich verwende die Form „Yãmĩy“, die auch im Buch *Hitupmã'ax. Curar* gebraucht wird.

⁶³⁶ MAXAKALI (2008), S. 193.

ben. Die linke männliche Person ist hingegen ohne Kleidung dargestellt. Auch andere Zeichnungen im Buch geben Hinweise auf die Aufgabenverteilung. So zeigt die Zeichnung auf Seite 99 (Abb. 150) von Donisete einen Mann, der eine Medizin für sein Kind sucht, welches von der Mutter im Arm gehalten wird.⁶³⁷ Auf den Doppelseiten 104 bis 109 malte Suely Tätigkeiten, die von Frauen ausgeübt werden: Zubereitung eines Medikaments (Abb. 149), Extraktion von Fett des Wasserschweins, Verabreichung von Öl an die Tochter. Donisetes Zeichnung von Mann und Frau bei der Arbeit (Abb. 148) stellt also einen Ausschnitt des Dorfalltages dar und gibt schematisch den Bereich einer Familie wieder, mit Haus und eigenem Feld. Der Betrachter erhält ebenso einen Einblick in die Nahrungsgrundlagen, Fisch und Maniok. Die Absicht des Didaktischen ist hier deutlich erkennbar. Dazu kommen noch die wörtlichen Bezeichnungen der einzelnen Bildelemente, sodass nichts unklar bleibt. Solche expliziten Beschriftungen sind jedoch im Buch nur selten anzutreffen. Die meisten Bilder weisen stattdessen in ihrem Titel auf den Inhalt hin. Wichtig ist jedoch, die Wörter nicht allein als in das Bild transferierte Schriftlichkeit anzusehen. Die Buchstaben sind vielmehr Teil der grafischen Oberfläche, ihre Formen zugleich auch Bildelemente. Der Zeichner hat sich beim Schreiben Mühe gegeben, die Wörter sollten „schön“ aussehen, genauso wie alle anderen Bildbausteine. Somit handelt es sich nicht etwa um ein Konzept von „Bild und Schrift“, sondern vielmehr um ein Konzept von Bildlichkeit, das Schrift als weiteres grafisches Element neben Punkten, Linien und Flächen versteht. Die Verbindung von Bild und Schrift erzeugt im Betrachter einen Widerspruch, weil das Bild eine Illusion generiert, die sich vom Bildmedium abhebt, sich verselbstständigt. Schrift ist jedoch immer an ein Medium gebunden und führt diese unlösbare Verbindung permanent vor Augen. Daher nimmt der Betrachter zwei gegensätzliche Impulse wahr: Die Schrift verliert ihre Gebundenheit und wird ein Teil der visuellen Illusion. Gleichzeitig verliert jedoch die Bildillusion etwas an Einfluss, und die Integrität des eingebildeten Bildraumes droht sich durch die einzelnen Wörter aufzulösen. Ob dabei eine Balance entsteht, oder ob einer der beiden Impulse letztlich die Oberhand gewinnt, liegt im Auge des Betrachters und kann bei jedem Anschauen von neuem verhandelt werden. In dem Maße, wie die mit Kugelschreiber gezeichneten Wörter als Textbausteine erscheinen, gewinnen auch die mit Kugelschreiber umrandeten Bildobjekte eine abstrakte schematische Komponente. Schrift als Abstraktion beeinflusst somit den gesamten Bildcharakter. Weniger evident werden die widerstrebenden Kräfte in den Bildbeispielen mit enzyklopädischem Charakter, das heißt, in Abbildungen, die eindeutiger als Text zu lesen sind – wie in den folgenden Beispielen.

⁶³⁷ Zur Suche nach Heilmitteln, siehe MAXAKALI (2008), S. 190.

3.3.1.5 Bild-Aufzählungen

Auf Seite 163 befindet sich eine Darstellung der Pfeile des Maniok-Geistes (Abb. 151). Da es verschiedene Arten Maniok gibt, existieren auch unterschiedliche Geister mit ihren je eigenen Pfeilen. Das Bild von Pinheiro aus dem Dorf Água Boa ist wie ein Eintrag oder eine Bildtafel in einem Wörterbuch, etwa eines *Larousse* (Abb. 152). Die Buchstaben wirken in diesem Zusammenhang weniger fremd, da es sich offensichtlich um keine Bilderzählung handelt. Ähnlich verhält es sich mit dem Bild auf Seite 102 (Abb. 146) von Isael, das weiter oben bereits besprochen wurde.⁶³⁸ Auch in der Abbildung auf Seite 100 (Abb. 153) von Pinheiro handelt es sich nicht um eine Bild-**Erzählung**, sondern um eine Bild-**Aufzählung**. Hier jedoch wurde der Text im Bild ganz weggelassen und stattdessen in den zweisprachigen Titel aufgenommen: „Das sind die Nahrungsmittel des *resguardo*: Fisch, Eier, Huhn.“⁶³⁹ Obwohl das Konzept einer Aufzählung gleicht, sticht doch die Abwesenheit der Wörter ins Auge. Der Betrachter vermisst sie geradezu. Das Bild selbst ist ein Text. Bild als Text – dies entspricht der Auffassung der Maxakali und kommt auch der Aussage Vania Andrades entgegen, die weiter oben zitiert wurde.⁶⁴⁰ Auf keine andere Abbildung trifft dies mehr zu als auf die bildliche Auflistung, die Pinheiro in seiner Gouache (Abb. 153) liefert. Hingegen ist die Zeichnung von Donisete (Abb. 148) mit ihren darin enthaltenen Wörtern im Sinne von „Text als Bild“ zu verstehen.

Mona Suhrbier schreibt in ihrem Aufsatz *To be made and to be drawn* über Zeichnungen auf Papier bei den Guarani-Indianern, dass durch die besondere Art der Anordnung von Objekten die Beziehungen letzterer zu den Menschen zum Ausdruck gebracht werden.⁶⁴¹ Weiterhin unterstreicht sie die Bedeutung des Lebendigerhaltens der Dinge, was durch die Reduktion auf die zwei Dimensionen des Papiers auch den nicht-indigenen Menschen, die den Umgang mit den Objekten und/oder ihre kulturelle Einbettung nicht kennen, ermöglicht wird.⁶⁴²

Fische, Eier und Hühner, wie in der Gouache, die Pinheiro gemalt hat, sind dem nicht-indigenen Betrachter nicht fremd, jedoch hat das Bild die Aufgabe, ihre symbolische Bedeutung und Funktion innerhalb des Systems des *resguardo* zu verdeutlichen. Wie bei den Zeichnungen der Guarani tritt auch hier der Dialog mit dem nicht-indigenen Betrachter auf den Plan. Sind es bei Suhrbier materielle, von Menschen gefertigte Objekte, die symbolisches Gewicht erlangen, werden in der Gouache, die Pinheiro zu Papier brachte (Abb. 153),

⁶³⁸ Kap. 3.3.1.3, S. 230-234, dieser Arbeit.

⁶³⁹ Das Konzept des *Resguardo de Sangue* wird im Kapitel 2.4.4.2 näher erläutert. Siehe hierzu auch:

ALVARES, S. 70–80.

⁶⁴⁰ Kap. 3.3, S. 217, dieser Arbeit.

⁶⁴¹ SUHRBIER (2004), S. 82.

⁶⁴² Ebda., S. 82.

gewöhnliche Tiere – Fische und Hühner – sowie tierische Produkte – Hühnereier – mit Bedeutung aufgeladen, deren Hintergrund für die Maxakali lebenswichtig ist. Die auf den ersten Blick als bloße Auflistung verstandene Anordnung bekommt im Zusammenhang mit dem Regelsystem des *Resguardo* einen völlig anderen Akzent. Bildlicherseits gibt es einige wertvolle Entdeckungen zu machen. So sind beispielsweise die vier Eier von unterschiedlicher Farbe. Drei sind in unterschiedlichen Weißtönen gehalten, das rechte untere ist hingegen ockerfarben. Hier zeigt sich, dass die Beobachtung der (Natur-)Phänomene in vielen Bildern eine wichtige Rolle spielt. Die Auflistung der Nahrung für die Zeit des *Resguardo* wird mit Informationen zu einzelnen Arten und Naturprodukten verbunden. Gleiches gilt für die dargestellten Fische, welche so differenziert gestaltet sind, dass sie ein kundiger Betrachter den in der Region vorkommenden Spezies zuordnen könnte. Die Vorzeichnung mit Bleistift wird zum Teil von den zerlaufenen Gouache-Farben überdeckt. Die von Tier zu Tier unterschiedliche Farbmischung ergibt ein reiches Wechselspiel. Die bildnerischen Qualitäten der Gouache liegen sowohl in der besonderen Anordnung der Elemente als auch in der Aufteilung des Bildraumes. Dieser ist in vier Segmente unterteilt, von denen das erste die Eier enthält und der zweite daneben die sechs übereinander liegenden Fische. Der dritte Abschnitt rechts oben beinhaltet die drei Hühner. Das vierte Segment im unteren Bilddrittel erstreckt sich fast über die gesamte Bildbreite und zeigt drei Fische, davon zwei mit den Köpfen nach rechts und einer nach links gerichtet. Die beiden unteren Fische heben sich von den restlichen dadurch ab, dass ihre Schuppen deutlich erkennbar sind. Der große Fisch darüber erhielt als einziger eine braune Färbung und unterscheidet sich auch durch die gelben Rücken- und Bauchflossen von den anderen, welche überwiegend in Grün- und Blautönen gehalten sind. Die Einteilung des hochformatigen Blattes in vier Blöcke und die Anordnung der Bildelemente neben- oder untereinander verweisen auf einen (hier tabellen- oder spaltenartigen) Textcharakter des Bildes, den auch Mona Suhrbier in ihrem Aufsatz über die Zeichnungen verschiedener Völker betont.⁶⁴³ Wie in einer Tabelle werden in Pinheiros Gouache die Objekte aufgelistet und erhalten ihren ganz eigenen Platz, der ihnen wie in einem Periodensystem zugeordnet wird. Gleich dem Periodensystem der chemischen Elemente beschreibt der Ort in der Tabelle auch eine Eigenschaft, einen Sinn, der sich für den Künstler ergibt. Die Bild-Objekte sind geistiges Eigentum der Maxakali. Das Wissen um ihre Bedeutung für die Gesundheit ist immens wichtig. Die gleichen Objekte auf dem Gemälde eines westlichen Künstlers hätten einen völlig anderen Sinn. Das, was Fisch, Eier und Hühner verbindet, ist das Konzept des *resguardo*. Die Darstellung der Nahrungsmittel die man während des *resguardo* zu sich nehmen darf sowie die

⁶⁴³ SUHRBIER (2004), S. 81.

Bilder der Schlangen haben unter anderem dies gemein, dass sie den Bezug der Menschen zu diesen Dingen veranschaulichen und lebendig erhalten. Sie sind Bedeutungen schaffende Bildakte. Bedeutungen, die analog zu denjenigen zu denken sind, welche die Maxakali auch den Dingen ihrer Umwelt geben.

3.3.2 Freie Zeichnungen

3.3.2.1 Carlos Maxakali – *Tatakox* (Abb. 138)

Die zuvor bereits zu einem Vergleich herangezogene Zeichnung des *Tatakox* von Carlos Maxakali soll noch etwas eingehender beschrieben werden. Carlos Maxakali fertigte eine Zeichnung in Kohle-, Blei-, Wachsstift und Gouache auf weißem Papier der Größe A4 an. Dargestellt ist ein *Yãmĩy*, einer der zahlreichen Geister, in ihrer Mehrzahl *Yãmĩyxop* genannt, während eines Rituals. Der hier gezeigte Geist ist ein *Tatakox*, ein Raupen-Geist, der bei einem wichtigen Initiationsritus der Maxakali eine Rolle spielt.

Zunächst fertigte der Künstler mit dem Kohlestift eine Unterzeichnung an, die besonders am Rücken sowie an den Beinen des Geistes Korrekturen erkennen lässt. Die Unterzeichnung ergänzte er dann um den Auftrag der Gouache-Farben mithilfe eines Pinsels. Er verwendete Schwarz und Weiß an Beinen und Oberkörper, reines Schwarz am Kopf und als Streifen an der Flöte, welche die rote Farbe durchbrechen. Grün findet sich im Bereich des Oberschenkels / Beckens und am Kopf / an der Kopfbedeckung. Der Hintergrund ist mit lachsfarbenem Wachsstift locker schraffiert. Der im Profil gezeichnete *Yãmĩy* schreitet mit dem linken Bein voran. Bei einem Portrait würde man von einem Kniestück⁶⁴⁴ sprechen, da die Person hier vom Knie an aufwärts dargestellt wird, auch wenn die Darstellung des rechten Beins erst ab dem Oberschenkel beginnt. Beide Beine sind mit ungemischter schwarzer Farbe gemalt. Je ein weißes Band ziert beide Oberschenkel. Darüber sitzt eine kurze Hose, die mit grüner, mit etwas Schwarz vermischter Farbe entstand. Den Oberkörper malte Carlos zuerst mit schwarzer Farbe aus, wobei er die mit dem Kohlestift vorgezeichneten Bänder zunächst frei ließ. Auch an den Armen wurden zunächst die schwarzen Flächen gemalt. Anschließend folgte die Bemalung des Kopfes mit Aussparung der Kopfbedeckung. Dabei wurde die schwarze Farbe dünner und ungleichmäßiger aufgetragen, so dass zum Teil der weiße Papiergrund durchscheint. Für die Kopfbedeckung wurde, wie bei der Hose, grüne, mit Schwarz vermischte Farbe verwendet. In der Folge erhielt die Flöte ihre rote Farbe und die schwarzen Bänder. In die rechte obere Ecke fügte der Künstler sei-

⁶⁴⁴ Wenn ich hier den Begriff „Kniestück“, oder im Folgenden „Dreiviertelportrait“ verwende, so beziehe ich mich damit lediglich auf den Körperausschnitt und nicht etwa auf einen Portraitcharakter, da es sich bei Carlos' Zeichnung nicht um ein Bildnis handelt.

nen Namen „Carlos Maxakali“⁶⁴⁵ und die Wörter „TATAKOX“ und „YAMIY-XOP“ ein. Zuletzt nahm der Künstler einen lachsfarbenen Wachsstift und schraffierte mit rauem Duktus den Bildhintergrund. Die roten Wachsstiftspuren am rechten oberen Bildrand sind Rückstände, die von einem vorherigen Gebrauch des Stiftes herrühren.

Faszinierend sind an Carlos' Bild gleich mehrere Aspekte. Auffallend sind beispielsweise die lebendige Haltung des Flötenspielers, das Voranschreiten, die Profildarstellung, die sich kreuzenden Arme und die Ausarbeitung als Dreiviertelportrait. Nur in wenigen Fällen habe ich Zeichnungen gesehen, auf denen ein Mensch oder ein anthropomorphes Wesen nur zu einem Teil im Bild erscheinen. Meistens handelte es sich dabei um das Gesicht oder den Kopf eines Menschen. Auffällig sind weiterhin die Isolierung des Dargestellten vom rituellen Zusammenhang und das Hineinsetzen in eine nicht näher definierte abstrakte Umgebung.

Einen *Yãmĩy* zeichnerisch – gewissermaßen anonym – darzustellen, ist in der Logik der Maxakali sicherlich sinnvoller, als ihn zu fotografieren, da es sich dabei um einen Geist handelt. Das Fotografieren während der Rituale ist inzwischen eine übliche Technik des Aufzeichnens geworden (Abb. 72), neben Ton- (Abb. 71) und Videoaufnahmen. Während einiger Rituale wurde ich von Isael, dem Schwiegersohn der Dorfvorsteherin, gebeten, Abstand zu den Geistern zu wahren und darauf zu achten, dass ihre Gesichter auf dem Foto nicht zu erkennen sind. Nach dem Verständnis Isaels und der Ältesten sind die im Ritual auftretenden Personen keine Maxakali in Geisterkostümen, sondern es sind tatsächlich die *Yãmĩy* selbst. Daher der Wunsch, beim Fotografieren vorsichtig vorzugehen. Auf Fotos, welche das Fällen von schmalen Bäumen und die anschließende Herstellung sowie das Bemalen der *Mĩmãnãm* (die bereits besprochenen rituellen Pfähle, die vor dem Religionshaus *Kuxex* auf dem zentralen Platz des Dorfes stehen) zeigen, meint man, als Geister verkleidete Personen zu erkennen. Man sieht jedoch nicht deren Gesichter. Es handelt sich dabei um „Greifvogel“-Geister. Im Dorf Água Boa verweigerte mir ein älterer Lehrer die Antwort auf meine Frage, wer denn die Pfähle eigentlich bemale. Der Eindruck, dass es sich bei den in den Ritualen auftretenden Geistern in Wirklichkeit um Menschen, um Personen des eigenen Dorfes handeln könnte, soll von vornherein vermieden werden.⁶⁴⁶ Was könnte also besser die Charakteristika eines Geistes verdeutlichen als eine Zeichnung mit der Wiedergabe eines Gesichts ohne porträtartige Züge? In einer Zeichnung kann man das Gesicht

⁶⁴⁵ Die Maxakali vergeben sowohl portugiesische als auch Vornamen in ihrer eigenen Sprache. In der Kommunikation mit nicht-indigenen Personen werden lediglich die portugiesischen Vornamen verwendet.

⁶⁴⁶ Vielleicht besteht zwischen dieser Restriktion und dem Verbot für Frauen, bestimmte Mysterien zu sehen und davon zu wissen, eine direkte Verbindung. Verschiedene Mythen thematisieren dieses Verbot. Siehe auch ALVARENGA (2007), S. 105. Siehe auch: Ana ALVARENGA / Rosângela TUGNY (2009); Einführung, in: Ana ALVARENGA / FOTÓGRAFAS TIKMŨ'ŨN DA ALDEIA VERDE (Hg.); Koxuk Xop. Imagem, Rio de Janeiro, o. Seitenzahl.

darstellen, ohne persönliche Merkmale zu zeigen, man kann verfälschen und Details verschleiern. Man kann dem Geist eine Aura verleihen, die weniger menschlich ist und seine Züge übersinnlicher erscheinen lässt. Die schwarze Farbe des *Tatakox* wird im Ritual von Außenstehenden zunächst als Körperbemalung wahrgenommen. Sie gehört jedoch genauso zum Geist wie seine Musik, die durch die Flöte symbolisiert wird. Vor dem Hintergrund der Wirkmächtigkeit der Objekte, muss auch die Flöte als Akteur wahrgenommen werden, welche im Zusammenwirken mit dem Spieler – dem „Raupen“-Geist – Musik hervorbringt und Rituale und Gemeinschaft aufrechterhält. Von der Vielzahl der Maxakali-Rituale ist der mit dem Raupen-Geist assoziierte Initiationsritus eines der wichtigsten. Sechsjährige Jungen bleiben für einen Monat lang im Religionshaus *Kuxex*,⁶⁴⁷ wo sie über Wissen instruiert werden, das Männern vorbehalten ist. Weder haben Frauen zu diesem exklusiven Wissen noch zum *Haus der Religion* Zugang. Ihre Kinder werden ihnen während des Rituals regelrecht entrissen und anschließend ins *Kuxex* gebracht. Im Leben der Maxakali sind die Geister und die Seelen der Verstorbenen immer präsent. In Initiationsriten bekommen schon Kinder einen Eindruck von Komplexität und Verschränkung von Übersinnlichkeit und diesseitigem Leben.

Vor allem Kinder und Jugendliche zeichnen gern Comicfiguren, wie *Spiderman* und *Batman*. Sicher liegt dies auch daran, dass diese Figuren (Tiere imitierende) Verkleidungen besitzen – Verkleidungen stehen in der Kosmologie der Maxakali für die Welt des Übersinnlichen, der Geister und Seelen. Verkleidete Wesen verkörpern eine Sphäre, die ihnen durch Rituale, Gesängen und Erzählungen geläufig ist.

3.3.2.2 Bravinho Maxakali - *Mīmānām* und abstrakte Formen (Abb. 154)

Bravinho Maxakali zeichnete während des Workshops im Februar 2009 abstrakte Formen, einen Religionspfahl sowie grafische Elemente des *Mīmānām*. Die Formatorientierung ist bei dieser Grafik nicht eindeutig. Ich entscheide mich für eine Beschreibung des Blattes ausgehend vom Hochformat. Bravinho teilte das A4-Blatt in zwei Bereiche auf. Die rechte Bildhälfte wird von der Darstellung eines *Mīmānām* bestimmt, der sich nach oben verjüngend wiedergegeben wurde. Zunächst zeichnete Bravinho mit braunem Filzstift einen Umriss. In diesen hinein setzte er mit rotem Filzstift schraffierte und ausgefüllte gleichschenkelige Dreiecke, die mit Bleistift vorgezeichnet wurden. In die in den Zwischenräumen entstehenden Rhomben sprenkelte er rote Punkte. Den Umriss des Pfahles verstärkte der Künstler durch eine zarte Bleistiftschraffur, sodass sich eine Art Schleier über den Pfahl legt.

⁶⁴⁷ Die Maxakali übersetzen „kuxex“ mit „casa de religião“, also „Haus der Religion“.

Die linke Bildhälfte enthält sieben einzelne Elemente, die ich im Uhrzeigersinn, ausgehend von der linken unteren Ecke, beschreiben möchte. Die in dieser Ecke befindliche Bildkomponente setzte Bravinho aus zwei parallelen senkrechten Rechtecken zusammen. Das linke Rechteck, etwa knapp ein Drittel der gesamten Bildhöhe einnehmend, ist mit der flachen Bleistiftspitze schraffiert worden. Zwischen diesem und dem rechts daneben mit Bleistift vorgezeichneten Rechteck existiert ein schmaler Zwischenraum. Beim linken Rechteck nahm der Künstler wiederum eine Zweiteilung vor, in welche er links rote gleichseitige Dreiecke mit oder ohne Zwischenraum einfügte und rechts zwischen den roten Dreiecken gelegentlich Trapeze, Rhomben und Dreiecke mit Bleistiftschraffur einsetzte. Oberhalb des linken unteren doppelten Rechteckes schließt sich eine Folge von vier Pfählen an, die untereinander durch diagonale Geraden jeweils an den seitlichen Enden verbunden sind. Dreht nun der Betrachter die gesamte Zeichnung um neunzig Grad, sodass sich die Viererfolge am unteren Blattrand befindet, erkennt man vier aufrecht stehende langgestreckte Rechtecke. Diese bestehen aus einer mit Bleistift gezeichneten Umrandung. Die vier Rechtecke enthalten entweder rote Dreiecke oder rote Punkte oder beides. Durch Zwischenräume sind zum Teil wiederum Dreiecke entstanden. Wie in einer Variation dieses Themas schließt sich links von der Viererfolge ein Rechteck von knapp einem Drittel der Blattlänge an. Es ist in über dreißig vertikale Abschnitte untergliedert und enthält Dreiecke, welche vier Fünftel einnehmen, sowie Punkte und Dreiecke, welche ein Fünftel einnehmen, jeweils mit rotem Filzstift gemalt. Ich drehe nun wieder das Blatt um neunzig Grad im Uhrzeigersinn, und es schließt sich rechts ein Hoch-Rechteck an. Bravinho zeichnete Rhomben übereinander, welche sich berühren und in den Zwischenräumen gleichschenklige, von roten Punkten ausgefüllte Dreiecke entstehen lassen. Unterhalb schwebt ein weiteres Hoch-Rechteck, in das mit dem Bleistift gleichschenklige Dreiecke eingefügt wurden, welche mit roten Punkten versehen wurden. Darunter zeichnete Bravinho mit Bleistift ein Andreaskreuz. In die entstehenden Freiflächen zwischen den Geraden setzte der Künstler von allen Seiten immer kleiner werdende rechte Winkel. Unter dieses Gebilde wurde eine Folge von rot ausgefüllten und weiß belassenen Halbkreisen eingefügt, welche sich gegenüberstehen und gemeinsam ein langgestrecktes hohes zweigestreiftes Band bilden. Der Bildautor zeichnete hier, musikwissenschaftlich ausgedrückt, eine Variation mit Thema. Das Thema sind die *Mĩmãnãm*, welche Erkennungszeichen der Maxakali-Kultur sind und zugleich Ikone der Kunst, weil von den Geistern geschaffen und bemalt. Die Zeichnung enthält Elemente der Religionspfähle und ist eine Variation letzterer (Abb. 12, 70a–d). Der große *Mĩmãnãm* ist sich nach oben verjüngend abgebildet, und wirkt dadurch so, als ob der Künstler beim Zeichnen direkt vor einem solchen Pfahl gestanden hätte (Abb. 155). Bra-

vinho gelang eine Synthese aus realistischer Darstellung und freier künstlerischer Variation, bei der es auf das Spiel mit den Grafismen der Maxakali und ihrer Geister ankommt. Das Durchspielen grafischer Themen moduliert traditionelle Gestaltungselemente und erzeugt durch die besondere Komposition Rhythmus und Harmonie.

3.3.3 Zusammenfassende Gedanken zu den Zeichnungen der Maxakali

Grafik und Malerei ist bei den Maxakali inhaltlich geprägt von traditionellen Grafismen, den Geistern *Yãmĩy*, der Flora und Fauna, dem Themenfeld Gesundheit / Geburt sowie dem Kontakt mit Nicht-Indianern. Auf inhaltlich-kompositorischer Ebene fällt die häufige Übernahme von Paradigmen ins Auge. Die Maxakali verstehen ihre Zeichnungen im Wesentlichen als Teil einer Strategie der Verbreitung von Wissen über ihre Kultur. Dazu gehören ebenso eigene Videoproduktionen und die Publikation von Büchern. Das Vermitteln kultureller Inhalte nach außen und innen ist zu einer sehr wichtigen Aufgabe geworden, für die viel Zeit aufgewendet wird. Die Zeichnungen lassen sich gemäß dem Zweck, für den sie angefertigt werden, in didaktische, freie und mythologisch-rituell inspirierte einteilen. Häufig erfüllen sie auch alle drei dieser Kategorien gleichzeitig. Es muss auch nach Altersgruppen unterschieden werden. Zeichnungen von Kindern zeigen besonders in der Farbwahl eine große Freiheit und Vielfalt, umfassen Spirituelles und Alltägliches (das eigene Dorf) sowie Zeichen, Symbole und Figuren der Populärkultur (Batman, Spiderman, Hub-schrauber, Flugzeuge, Omnibusse). Die Erwachsenen beschränken sich vielfach auf Flora und Fauna sowie die rituell-mythologische Tradition. Auch Kunsthandwerk wurde intensiv, vor allem von Frauen, thematisiert. Zwar hatte ich die Anregung dafür gegeben, jedoch zeigt die intensive zeichnerische Beschäftigung damit, dass Kunsthandwerk, zu dem man auch die selbstgenähten Kleider zählen kann, ebenso wie die *Yãmĩy* und *Mĩmãnãm* als eine Art Visitenkarte der eigenen Kultur verstanden werden (Beispiele für Kunsthandwerk: Abb. 156–160). Von einer, auf der inneren formalen Struktur des traditionellen Kunsthandwerks und der Körperbemalung beruhenden Ästhetik zu sprechen, ist hingegen nicht möglich. Zu wenig werden beispielsweise traditionelle Keramik und ihre Bemalung ausgeführt und zu schnell verlaufen die Zyklen des Handels mit der umgebenden Bevölkerung, als dass man hieraus eine spezifische **traditionelle** Maxakali-Ästhetik ableiten und in den Zeichnungen wiedererkennen könnte.⁶⁴⁸ Die spezifische Ästhetik orientiert sich vielmehr an der Kleidung der *Yãmĩy*, den *Mĩmãnãm*, mit ihrer Tier- und abstrakt-geometrischen Symbolik, sowie an ihrem aktuell gefertigten Kunsthandwerk – Kleider, Halsschmuck, Beutel und Taschen, welche den dekorativen Aspekt des Schönen dieser Objekte betonen.

⁶⁴⁸ „Traditionell“ ist hier explizit nicht im Sinne einer neuen, zeitgenössischen Tradition gemeint, von der U. Prinz schrieb (s. Kap. 1.8.5, S. 67, dieser Arbeit).

Dabei wird die Geduld und Konzentration, welche bei der Fabrikation der Kunstobjekte aufgewendet werden, auf die Zeichnungen, Grafiken und Gemälde übertragen (Abb. 156, 157, 159). Dabei findet zum Teil eine Gleichsetzung von Bild und Objekt statt. Was Mal- und Zeichentechniken betrifft, nutzen die Maxakali die vorhandenen Mittel und kombinieren diese. Öl- und Gouache-Farben, Bunt-, Blei-, Filz- und Wachsstifte ergeben je nach eigenem Geschmack und Zweck ein immer wieder abgewandeltes differenziertes Zusammenspiel. Der Künstler Zé Quente Maxakali demonstriert die Vorliebe für Kunstobjekte, welche die Grenzen von zweidimensionaler Zeichnung und dreidimensionaler Plastik überschreiten. Außergewöhnlich sind seine auf Papier gemalten und dann mit einer gezackten Schere ausgeschnittenen Tier- und Geisterumrisse (Abb. 163). Diese, weder als Plastik, noch lediglich als Zeichnung / Bild aufzufassende Kunstform besitzt eine ganz eigene künstlerische Qualität, die jedoch zeigt, dass Zé Quente es gewohnt ist, dreidimensionale Formen zu schaffen. Die Figuren aus Papier bilden die Darsteller eines Theaters, welches mythischen und erzählenden Charakter trägt. Die Protagonisten dieses Figurentheaters, in dem ein Teil der Maxakali-Kosmologie präsent ist, sind zur gleichen Zeit Abbilder bedeutungstragender Charaktere und regen gleichzeitig an, etwas mit ihnen zu tun, sie in Aktion zu versetzen. Sein Experimentieren mit den Medien und Kunstformen weist zum einen darauf hin, dass er sich ungern mit der reinen Zeichnung oder der reinen Malerei beschäftigt und lieber plastisch arbeitet, verweist zum anderen vielleicht auf ein geringeres Interesse an der inzwischen beinahe institutionalisierten Zeichen- und Malpraxis in Schule, Universität und eben auch Workshops, und den damit fast zwangsläufig einhergehenden ästhetischen Einebnungen.

4. Fazit – Synthese und Ausblick

Flechten, Weben, Töpfern, Körperbemalung, die pflanzlichen und mineralischen Rohmaterialien, Farben und Zeichnung – all dies verdanken die Maxakali, Deni und Kanamari ihren Vorvätern, den Geistern *Yāmĩy*, den Demiurgen Tamakore und Kirak (die Deni kennen diese beiden als „Tamaku“ und „Kira“). Im Denken der Indianer sind es diese Geister und Demiurgen, die erschaffen und sich als Künstler betätigt haben, bevor die heute lebenden Indianer in Erscheinung treten und deren Erfindungen weiterführen konnten. Das aktive Element der Kunst war schon in der Welt, bevor die heute lebenden Menschen davon zehren und es in ihrem Sinne anwenden konnten. Schmückung und Tarnung der Tiere sind die Leinwände der Artenentstehung, und die Menschen machten es ihnen mit ihrer Körperbemalung auf einer Haut nach, die von der Schutzmembran zur Gestaltungsfläche wurde.⁶⁴⁹ So verdankt sich die Kunst den seit jeher agierenden bildaktiven Elementen, welchen Namen man ihnen auch immer gegeben hat und gibt. Die Natur – inklusive aller physischen und als metaphysisch verstandenen Erscheinungen – findet Leon Batista Alberti zufolge „selbst ein Vergnügen darin [...], sich als Malerin zu betätigen“.⁶⁵⁰ Die bildaktiven Kräfte der Schöpfung / Entstehung der Arten werden bei den in diese Arbeit einbezogenen Völkern durch die Geister und die Demiurgen verkörpert. Diese Tatsache findet sich nicht nur in der jeweiligen Mythologie wieder, sie manifestiert sich nach wie vor in der Bemalung der *Mĩmĩnĩm* bei den Maxakali. Malen, Zeichnen und Musterkunst sind das Ergebnis bis heute wirkender bildaktiver Potentiale, die von den Deni, Maxakali und Kanamari fortgeführt werden.

Wenn in der These davon die Rede war, dass die Zeichnung den Indianern die Möglichkeit bietet, im neuen Medium Inhalte und Konzepte zu vermitteln, die eben nur in der Zeichnung kommunizierbar sind, so ist diese Idee zwar offensichtlich, jedoch bereitet sie im Einzelfall die Schwierigkeit, den ideellen „Mehrwert“ deutlich zu machen und die Exklusivität des Ausgedrückten nachzuweisen. Zunächst birgt jedes Ausdrucksmittel spezifische Mittel und Wege, die es einzigartig und unersetzbar machen. Gleiches gilt für die mündlich überlieferte Mythe, für die es kein Substitut gibt. Wenn Ausdrucksmittel verschwinden, wie im Falle mancher kunsthandwerklicher Techniken und dem Erzählen von Mythen, so gibt es also keinen Ersatz. Durch die Verwendung der Zeichnung auf Papier, anderer grafischer Medien sowie der Ölmalerei, kommen wieder Alternativen des Ausdrucks hinzu. Welche spezifischen Inhalte und Konzepte können sie weitergeben, welche Wirkmächtigkeit besitzen sie? Zu nennen sind hier Themen und Sujets, kulturelle Konzepte, aber auch kunstimmanente Ideen, die es aus den jeweiligen Werken zu extrahieren gilt. Weiterhin wird (beim

⁶⁴⁹BREDEKAMP, S. 313f.

⁶⁵⁰Alberti, zitiert nach BREDEKAMP, S. 319.

Rezipienten) ein Bewusstsein für die Verschränkung von als getrennt wahrgenommenen Realitätsebenen geschaffen.

Wichtig war mir, in dieser Dissertation das Sehen und formale Analysieren in den Vordergrund zu stellen. Durch genaues Beobachten konkrete Eigenschaften der Zeichnungen herauszuarbeiten, war das Ziel dieser Arbeit. Die Interpretation sowie die Frage nach der Bedeutung der einzelnen Zeichnungen sind wichtige Ziele der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Werken der indigenen Kunstformen. Bevor dies geschehen kann, müssen jedoch ausreichende Beobachtungen vorliegen, welche die Voraussetzungen für solche Interpretationen schaffen. Meines Erachtens fehlt es in vielen Fällen noch an genauen, grundlegenden Beobachtungen und Analysen. Die Zahl der von mir gesammelten Zeichnungen, Grafiken und in Öl-, Gouache- oder Acrylfarben ausgeführten Bilder beträgt mehrere Hundert. Sie allein bilden ein *Korpus* für zahlreiche *synchrone* Analysen, um zwei linguistische Termini zu verwenden. Die Bedeutung tragenden Bildobjekte sind dabei keineswegs nebensächlich, vielmehr ist der Umgang mit ihnen, ihre Einbettung in eine Bildkomposition, Teil der formalen Analyse. Ausgehend davon habe ich, unter Einbeziehung kunstethnologischer, kunst- und bildwissenschaftlicher Diskurse, den Versuch unternommen, die künstlerischen Manifestationen auf kulturelle Besonderheiten der indigenen Völker hin zu befragen.

Immer wiederkehrende Sujets in den Bildern der indigenen Künstler sind Flora und Fauna. Dieses Themenfeld verweist auf ein formales Sehen seitens der Künstler, welches sowohl wissenschaftliches Denken als auch mythologische Kenntnisse voraussetzt. Die gezeichneten Dinge sind immer auch Zeichen für eine Wissenschaft, die Charakteristika und Besonderheiten der jeweiligen Objekte herausarbeitet.⁶⁵¹ Bäume und Pflanzen werden häufig nicht generisch als „Bäume“ oder „Pflanzen“ dargestellt, sondern als wiedererkennbare Spezies, die in Bezug auf Ernährung, Ritual und Mythologie Bedeutung tragen. Es handelt sich um eine Wissenschaft, die auch in Analogien denkt. Wenn ich Zeichnungen verzierter Schlangen mit den erkennbaren Analogien von „Haut-als-Leinwand“ und „Schlange-als-Künstlerin“ in den Händen halte, dann geht es in diesen Kunstwerken nicht nur um Schönheit, sondern es kommt auch noch eine Faszination für die Kunst in der Tierwelt zum Ausdruck. Diese Faszination sehe ich als Ursprung für die Beschäftigung indigener Mythen mit der Frage, woher die Kunst kommt. Lucia van Velthem konnte zeigen, dass die Wayana / Aparai diese Frage ganz direkt beantworten und eine urtümliche Schlange als Erfinderin der Musterkunst anerkennen. Die Maxakali sehen ihre Gesang-Geister *Yãmĩy* als Überbringer der Kunst an. Die Zeichnung auf dem Fell der Jaguare wird von zahlreichen India-

⁶⁵¹ Siehe auch BICALHO (2007a), S. 183, und: Kap. 3.3.1.3, S. 231–234, dieser Arbeit.

nervölkern als Kunstwerk betrachtet. Ich sehe also in den Zeichnungen neben einem Hinweis auf das wissenschaftliche und mythologische Denken auch noch den Verweis auf den nichtmenschlichen Ursprung der Kunst.⁶⁵²

Weiterhin setzen die Zeichnungen, Grafiken und Gemälde Dinge zueinander in Beziehung. Diese Beziehungen können auf der Hand liegen, weil sie aus der sichtbaren Kultur der Ethnien logisch folgen. Sie können aber auch weniger offensichtlich sein und dem Ethnologen Anhaltspunkte für bisher Verborgenes liefern. Letzteres schließt auch das dynamische Verhältnis von Indianern und Neo-Brasilianern ein und führt Phänomene sowohl der materiellen als auch der immateriellen Kultur – beides geht oft ineinander über – vor Augen. Zudem können die Beziehungen zwischen den dargestellten Objekten und Symbolen rein ästhetischer Natur, aus dem Moment geboren und als Erfindung des Künstlers zu verstehen sein. So entwickelt manche Form ein Eigenleben und findet sich anschließend in diversen Kontexten wieder (Abb. 161, 162 – *Xūnīm*, transformiert in einen Drachen). Die Verknüpfung von Konzepten, Ideen und Charakteristika bestimmter Geistwesen mit Elementen und Objekten der neobrasilianischen (Populär-)Kultur wird erst mit Hilfe der Bilder möglich, welche die indigenen Künstler heute anfertigen. Damit zeigt sich, dass die Zeichnungen ein Ausdrucksmittel sind, welches exklusiv Assoziationen, Gedanken und Vorstellungen vermittelt. Häufig sind diese Assoziationen nur auf visueller Ebene vorhanden und unterstreichen dadurch die Bedeutung des formalen Sehens für den Erkenntnisprozess im Allgemeinen.

Eine große Vielfalt zeigen die Grafiken, welche Symbole, Objekte und Charakteristika der eigenen Kultur, des Dorfes und des täglichen Lebens abbilden. Sie sind eine Art Erkennungsmerkmal, ein Aushängeschild der Identitäten. Kunsthandwerk, Körperbemalung, Rituale, Kleidung, Nahrungsmittel, Jagd und Fischfang sind unter anderem Themenkomplexe, über die sich die verschiedenen Völker definieren. Bilder zum Kunsthandwerk können mitunter einen großen Aufwand bedeuten, wobei der Künstler auch noch kleinste Details des Artefakts, welches repräsentiert werden soll, wiedergibt. Das Objekt kann jedoch auch stark vereinfacht und auf wenige Charakteristika reduziert dargestellt werden. Zu den Themen, die etwas über die Identität eines Volkes aussagen, gehört auch die Mythologie. Diese ist zugleich Quelle und Inspiration für Zeichnungen, welche nicht nur bestimmte bekannte

⁶⁵² Horst Bredekamp führt diesen Gedanken ebenfalls aus, er entdeckt ihn im Denken Charles Darwins: „Kaum eine Theorie hat der Bedeutung von natürlicher Gestaltung einen höheren Stellenwert zugeschrieben als Darwins Theorie der *sexual selection*. Diese zweite Säule von Darwins Evolutionstheorie begreift die Entwicklung der Arten als einen unablässigen, über Abermillionen von Generationen reichenden Takt von Bildakten. Damit aber liegt dessen Quelle jenseits des Humanum. Mit diesem Konzept der Evolution als bildaktivem Laboratorium ist der Mensch erneut aus einer privilegierten Stellung im Kosmos vertrieben, denn selbst noch das ästhetische Empfinden ist Darwin zufolge im Motor der natürlichen Auslese fundiert.“ BREDEKAMP, S. 314.

Bestandteile und Merkmale einer Mythe demonstrieren, sondern Informationen zu ihrem Wesen und zu Varianten ergänzen und damit Einblicke liefern, die auch für die Ethnologie von Interesse sein können. In meiner Magisterarbeit konnte ich zeigen, dass Zeichnungen Verbindungen zwischen zwei als unabhängig geltenden Mythen herstellen und so ein neues Licht auf letztere werfen können.⁶⁵³ Dies bedeutet, dass die Zeichnung hier Zusammenhängen Ausdruck verleiht, welche *verbaliter* bislang nicht formuliert wurden. So sind Zeichnung, Grafik und Malerei komplementär zu aktualisierten Mythen und Erzählungen zu sehen, die sich gegenseitig ergänzen und nicht ohne einander auskommen.

Einiges spricht für die Annahme, dass in den Mythenzeichnungen bewusst oder unbewusst die Vorstellung zum Ausdruck gebracht wird, dass jede Erzählung, jede Version einer Narration Teile eines Mythenkosmos sind, die untereinander verbunden und vernetzt sind.⁶⁵⁴

Für den nicht-indigenen Beobachter wird der Zugang zu den Mythen oft durch ihre Sperrigkeit, ihre Widersprüche, Offenheit und ihre Fragmentierung verbaut. Das gilt im Übrigen überhaupt für viele Mythen, so lange sie noch nicht in späteren Zusammenfassungen und Volksausgaben geglättet wurden – „Mythen sind weder einheitlich noch logisch, noch sind sie in sich ‚schlüssig‘; sie sind vielgestaltig, phantasievoll und offen in den Details“.⁶⁵⁵ Zeichnungen können durch Verknüpfung scheinbar nicht zusammengehörender Teile die Intertextualität der Mythen offenlegen und einen Einblick in den kontinuierlichen, dynamischen und vieldimensionalen Kosmos der Mythen verschaffen. Die Analogie zur Astronomie kann noch weiter gesponnen werden, wenn man die Zeichnungen als Hinweis auf „Wurmlöcher“ versteht, welche weit entfernte Elemente einander nahebringen können.

Grafiken können wichtige Informationen und Aufschluss über das Denken der Künstler und über die Kosmologie ihrer Gemeinschaften liefern. Bisweilen sind diese exklusiven Informationen auf rein visuellem Gebiet angesiedelt und erlauben somit Rückschlüsse auf das Sehen und auf die bildhafte Imagination der jeweiligen Menschen und Gemeinschaften.

Wenn sich Projekte, welche auch Zeichnungen beinhalten, beispielsweise mit dem Thema Gesundheit und Krankenbehandlung auseinandersetzen (Maxakali), so wird damit zusätzlich eine politische Ebene angesprochen, die auch in anderen Vorhaben eine wichtige Rolle spielt. So werden Aussagen über die Zusammenarbeit von Indianern und Nicht-Indianern in einem bestimmten Lebensbereich getroffen und auch ganz konkret Wünsche und Vorstellungen benannt sowie politische Forderungen gestellt, die in den Zeichnungen geäußert

⁶⁵³ HAINSCH, S. 58, 71.

⁶⁵⁴ Siehe LÉVI-STRAUSS (1976 [1964]), S. 11–22 und HAINSCH, S. 60.

⁶⁵⁵ G. S. KIRK (1980 [1974]); Griechische Mythen – Ihre Bedeutung und Funktion, Berlin, S. 27. Zur Offenheit der Mythen siehe auch MÜNZEL (1988a), S. 195.

werden. Diese politische Dimension kommt beim freien Zeichnen viel seltener zum Tragen und ist eher Bestandteil von thematisch gebundenen Publikationsvorhaben und Ausstellungen. Eine politische Ausdehnung haben Buchveröffentlichungen der indigenen Völker fast immer, denn allein das Sich-Identifizieren mit der eigenen Kultur kommt einem Aufruf zu mehr Anerkennung gleich. Die Bekräftigung der eigenen ethnischen Identität kann als politischer Akt in einem Land gewertet werden, wo ein großer Teil der Bevölkerung indigene Vorfahren hat, jedoch aus vielerlei Gründen diese Herkunft negiert oder nicht kennen möchte. Politisch ist solcherlei Auto-Affirmation auch noch in Bezug auf die Rechte des eigenen Volkes. Die Betonung der eigenen Sprache und Kultur bestätigt den Anspruch auf Land, Schulen und Gesundheitsversorgung und soll die eigene Position in einem an verschiedenen Fronten ausgefochtenen Kampf stärken. Dies betrifft vor allem Gemeinschaften, die noch immer nicht die volle Anerkennung erreicht haben oder trotz zugesprochenen Landes immer noch darauf warten, dieses tatsächlich zu bewohnen, weil etwa Großgrundbesitzer dort ihre Farmen haben. Dies war lange Zeit der Fall bei den Maxakali.⁶⁵⁶

Die politische Ebene betrifft die semantische Dimension der Zeichnungen, Grafiken und Gemälde. Gleiches trifft auch auf die Bildtitel zu.⁶⁵⁷ Indigene Künstler werden häufig von außen angeregt, ihren Bildern Titel zu geben. Inzwischen haben sie sich an diese Erwartungshaltung gewöhnt und geben ihren Bildern von sich aus Titel. Im Laufe meiner Forschungen habe ich die Titelsetzung als problematisch erlebt. Im Kapitel zur kunstethnologischen Literatur führte ich auch Antonio Pérez (Kap. 1.8.4) auf. Dieser äußert sich unter anderem über die Beziehung der Bilder zu ihren Titeln und versucht die Motive hinter der Titelvergabe zu ergründen.⁶⁵⁸ Unter den unterschiedlichen Arten der Bezugnahme von Titeln auf das Thema und auf den Inhalt der jeweiligen Bilder finden sich einige Auffälligkeiten, die ich selbst beobachten konnte. So können Titel zum Beispiel Assoziationen zu einem Bildthema ausdrücken, auch wenn diese Aspekte im Bild gar nicht wiedergegeben

⁶⁵⁶ Noch heute trennt eine Farm das Reservat der Maxakali.

Ich verweise hier auch nochmals auf den Artikel von Mariana Ferreira, die über Zeichnungen berichtet, welche Bezug auf die Tötung eines Angehörigen der Xavante durch Farm-Angestellte nehmen. FERREIRA (2004), S. 47–62.

⁶⁵⁷ Natalie Bruch untersucht in ihrer 2005 veröffentlichten Dissertation die Beziehung der Bilder zu ihren Titeln. Sie beschreibt diese Beziehungen vor allem aus einer linguistischen Perspektive und legt ihrer Analyse ein Korpus von 1766 Gemälden zugrunde: NATALIE BRUCH (2005); *Der Bildtitel. Struktur, Bedeutung, Referenz, Wirkung und Funktion; Eine Typologie*, Frankfurt am Main. Bruch schreibt in ihren Vorüberlegungen zum komplexen Verhältnis von Bild und Titel:

„Bei der Betrachtung der Verbindungen zwischen verbaler Sprache und bildender Kunst fällt die Macht der textuellen Begleiter von Bildern auf: die Macht ihrer Titel. Als Namen von Gemälden sind Titel die einfachste Form des Kontakts und somit die unmittelbarste Schaltstelle zwischen verbaler Sprache und bildender Kunst. Sie werden seit Beginn der Neuzeit [...] oft bewusst als Kommunikationselement zwischen Bild und Rezipient [...] gesetzt. So können sie den Dialog des Betrachters mit dem Bild einerseits um neues Wissen erweitern. Andererseits können sie ihn aber auch auf das Geschriebene fixieren und den Blick einengen. Sie sind konstitutiv für die Bildaussage.“ BRUCH, S. 1.

⁶⁵⁸ PERÉZ, S. 100.

werden oder zu erkennen sind. In diesen Fällen nimmt der Bildtitel Bezug auf einen Sachverhalt, der zwar nicht Inhalt des Bildes ist, aber in einer Beziehung dazu steht. Bei Zeichnungen von Dingen des täglichen Gebrauchs sowie von Flora und Fauna existieren Wörter oft nur als Bezeichnungen von Bildobjekten. Gelegentlich, besonders bei den Kanamari, kommen noch kurze, erklärende Texte hinzu. Hier von einem Bildtitel zu sprechen, selbst, wenn nur ein einziges Objekt gezeichnet wurde, ist nicht angebracht. Vielmehr handelt es sich oftmals um eine Koordination von Sprache und bildlichen Elementen, die auch mit westlichen Kunstkonzepten in Dialog tritt.

Ein weiteres Potential der Zeichnungen liegt in der Möglichkeit, neue Mythen zu schaffen. Zwar konnte ich selbst keine Beispiele dafür finden, jedoch ist der Aufsatz von Mariana Ferreira über die Ermordung des Xavante-Anführers und die dadurch inspirierten Zeichnungen ein anschauliches Exempel für die Kraft des Erzählens und die Notwendigkeit, im Erzählen künstlerische Formen zu finden, die das Geschehene neu interpretieren, ihm einen neuen oder zusätzlichen Sinn geben.⁶⁵⁹ Zeichnungen können diesen Vorgang der Mythenbildung begleiten und dem Sehsinn den notwendigen „Beweis“ für die Wahrheit des Gesagten / Geschriebenen liefern.

Während ich bisher über eine synchrone Ebene, und im Wesentlichen über Inhalte gesprochen habe, kommt nun eine zweite Ebene hinzu, die **diachron** ausgerichtet ist und das Sichtbarmachen künstlerischer Entwicklungen oder Entwicklungstendenzen zum Ziel hat. Auch wenn mir die Basis für eine Untersuchung der künstlerischen Entwicklung der Deni, Kanamari und Maxakali fehlt – dazu müssten die Gemeinschaften über einen Zeitraum von mehreren Jahren oder Jahrzehnten regelmäßig besucht werden – möchte ich Tendenzen hervorheben, die momentan größere Chancen haben, sich aufrechtzuerhalten, übernommen und transformiert zu werden. Diese künstlerischen Stränge konkurrieren mit anderen, von mir als solitär eingestuft Alternativen und scheinen letztere an den Rand zu drängen oder ganz zu verdrängen.

Mativi und Raimundo Deni stehen für einen eigenen, unverwechselbaren Duktus (bei den Maxakali ist hier unter anderem der Schamane Zé Quente und bei den Kanamari Miguel und Tsakopa zu nennen). Mativis Stil ist hochgradig stilisiert und äußerst schematisch, dabei stark abstrahierend. Raimundo modifiziert vorgegebene grafische Techniken unkonventionell und schafft so Werke von großer Lebendigkeit und experimenteller Freude. Mativis Grafiken scheinen hingegen an stilistische Konventionen gebunden zu sein, deren Ursprung nur schwer zu ermitteln ist. Seine großen Tierleiber sowie auch die von anderen

⁶⁵⁹ Siehe Kap. 1.8.8, S. 73-75, dieser Arbeit.

Künstlern geschaffenen Werke mit Tierdarstellungen führen die Funktionen von Haut und Fell als Projektionsfläche und Leinwand von Mythologie und Schöpfung vor Augen. Stil und Ausführung weisen bei Mativi auf Sicherheit und Souveränität hin und führen zu einer von Einfachheit geprägten Ausdruckskraft. Raimundos Unkonventionalität bildet hierzu nur auf den ersten Blick einen Gegensatz. Auf den zweiten Blick beleuchten beide Beispiele auch Gemeinsames: den weitestgehenden Verzicht auf das Kopieren von Buchabbildungen sowie die im Vergleich zu anderen große künstlerische Unabhängigkeit. Im westlichen Verständnis ist künstlerische Eigenständigkeit auch mit einem Werturteil verbunden. Es ist nicht jedoch nicht sinnvoll, bei den indigenen Künstlern ebenfalls dieses Werturteil anzuwenden. Die Beispiele von Sumor Deni (Abb. 22) und Gilberto Maxakali (Abb. 23) zeigen die Fähigkeit des Kopierens und gleichzeitigen Neuarrangierens und demonstrieren die Technik des künstlerischen Recyclings, der künstlerischen Anthropophagie – beides wichtige Elemente vieler indianischer Kulturen und gleichzeitig Merkmale westlicher Kunst, nicht erst seit der Pop-Art (Abb. 164a–c).⁶⁶⁰ Vieles spricht dafür, dass die mutmaßliche Ausnahmeposition von Künstlern wie Mativi Deni, Raimundo Deni, Tsakopa Kanamari, Miguel Kanamari und Zé Quente Maxakali mit dem fehlenden Hang zum Kopieren und Vervielfältigen sowie ihren nicht als Kopiervorlage genutzten Bildern zu tun hat. Gleichzeitig gehören sie in der Regel nicht zur Gruppe derer, die in Projekte der *Literatura Indígena* eingebunden werden. Zé Quente Maxakali demonstrierte mit einer Aktion, während derer er mehrere Personen an der Fertigstellung einer lebensgroßen Schlangenplastik teilhaben ließ, dass er immer wieder neue Ideen im Dialog mit den ihn umgebenden Menschen ausprobiert und umsetzt (Abb. 165a–c). Seine auf den Empfänger des Kunstobjekts ausgerichteten Werke zeigen, dass ihm die Bestimmung seiner Arbeiten wichtig ist und sich ein Band zwischen Künstler, Werk und Empfänger bildet. Die letztgenannten Künstler sehe ich als Teil einer gewissermaßen inoffiziellen zeitgenössischen indianischen Kunst. Die offizielle Kunst würde dann von den Künstlern repräsentiert, deren Werke sich in den Büchern der *Literatura Indígena* wiederfinden. Hier von einem Akademismus zu sprechen, wäre jedoch eine fehlgeleitete Analogie, da im wesentlichen aus Sachgründen vor allem indigene Lehrer regelmäßig zeichnen und malen sowie an Publikationsprojekten teilnehmen. Dafür sind zuvorderst außer-künstlerische Gründe ausschlaggebend. Darüberhinaus sind die Entwicklungen des schöpferischen Gestaltens zu dynamisch, viele Künstler in ihrer Haltung zu beweglich und offen, als dass mittel- oder gar kurzfristig die tonangebenden

⁶⁶⁰ Als Beispiel möchte ich hier Jean-Auguste-Dominique Ingres und sein „Türkisches Bad“ anführen. Uwe Fleckner hat gezeigt, dass dieses fast gänzlich aus fremden und eigenen Versatzstücken beruht (Abb. 164a–c). Uwe FLECKNER (1996); Jean-Auguste-Dominique Ingres: Das Türkische Bad. Ein Klassizist auf dem Weg zur Moderne, Frankfurt am Main, S. 35–86.

Tendenzen vorhersagbar wären. Die Dynamik besteht auch in einem Spiel aus künstlerischer Flexibilität und Aufgeschlossenheit einerseits sowie einer Art Dogmatik andererseits. Diese vermeintlichen Gegensätze konstituieren in Wirklichkeit Teilaspekte eines künstlerischen Schaffensprozesses, der sich unterschiedlichen – durchaus auch widerstreitenden – Kräften verdankt.

Die Vitalität der Entwicklungen verweist unmittelbar auf das Feld der künstlerischen Kreativität und Schaffensfreude, Qualitäten, welche für sich genommen nicht nur Gesichtspunkte der Zeichnungen, sondern vielmehr Ausgangspunkt jeder Form des künstlerischen Gestaltens sind. Aus dieser Erkenntnis heraus lassen sich zu den einzelnen Bildern konkrete Anhaltspunkte ablesen, die das Besondere und Einzigartige jeder Arbeit erklären. Zwar betonte ich zuvor die komplementäre Beziehung von Grafik und aktualisierter Mythe,⁶⁶¹ dennoch stellt jedes Bild auch ein sich selbst gehörendes Universum dar, dessen interne Strukturen ein eigenes Dasein hervorbringen, aus dem heraus das Kunstwerk lebt und aktiv wird. Welche Attribute kennzeichnen die Grafiken der Deni, Maxakali und Kanamari? Hier ist zunächst der Einsatz der Schrift zu nennen. Sie benennt häufig Gegenstände, Personen, Geister, Tiere und Pflanzen sowie den Autor des Bildes und kann gelegentlich in kurzen Texten oder Wortgruppen Zusammenhänge erklären, wenn etwa die Herstellung und Wirkungsweise eines Schlangengiftes erläutert wird. Viele Zeichnungen lesen sich daher auch wie ein zweisprachiges Wörterbuch, das zum einen die Grenze zwischen dem Verbalen und dem Bildlichen verschwimmen lässt und zum anderen Fragen der interlingualen Verständigung aufwirft. Zudem erzeugen die Wörter neue Assoziationen im Betrachter, die auch klangliche sein können, wenn etwa der Name eines Vogels in der indigenen Sprache niedergeschrieben ist und Onomatopöien offenlegt. Schrift als dekoratives Gestaltungselement, welches über die Funktion des Erläuterns und Erklärens hinausgeht, hat besonders bei den Kanamari meine Aufmerksamkeit hervorgerufen. Buchstaben und Wörter werden zu fast gleichwertigen Bildelementen, die nicht nur eine Hilfsfunktion übernehmen, sondern auch ästhetisches Vergnügen bereiten (Abb. 99). Selten geht die Schrift dabei eine formale visuelle Beziehung mit den nichtverbalen grafischen Elementen ein. Meist ist Schrift beigeordnet und zeigt in ihrer Formgebung und Anordnung im Bildraum kaum Anpassung an die Bildsprache. Wenn es doch geschieht, dann werden beispielsweise Bildfarben in der Schrift aufgenommen oder wird diese an der Ausrichtung von Bildobjekten orientiert. Schrift erzählt, gewichtet, lenkt den Blick und irritiert, wenn etwa ein portugiesisches Wort „falsch“ geschrieben ist. Schrift als in erster Linie zweidimensionales grafi-

⁶⁶¹ Im Falle der mit Mythen in unmittelbarem Zusammenhang stehenden Zeichnungen.

sches Element erzeugt häufig Spannungen in illusionistischen und realistischen Bildräumen. Sie fügt sich hingegen harmonischer in ein Bild ein, welches Objekte katalogartig auflistet und ohnehin eine flächige Wirkung besitzt. Schrift ist höchst individuell und persönlich, sie ist auch biographisch und enthält Hinweise zum Autor. Schrift kann auch in Dialog zu den anderen Bildelementen treten und mit korrespondierenden Farben zur Gestaltung beitragen. Selten ist sie untrennbar mit dem Bildobjekt verbunden. Auch in der westlichen Kunst gibt es vor allem für das zwanzigste Jahrhundert zahlreiche Beispiele für den inneren Dialog von Schrift und Bildlichkeit – in Surrealismus, Dada und Pop-Art beispielsweise.

Die Bezeichnung der Autorschaft stellt den häufigsten Gebrauch von Schrift dar. Damit verlassen vor allem die Zeichnungen, die nicht für ein Buch gemacht wurden, die Idee des Kollektiven, die von vielen Wissenschaftlern und auch indigenen Gemeinschaften für die *Literatura Indígena* postuliert werden. Aussagen über das Selbstverständnis der indigenen Künstler kann ich dennoch nicht machen, in diese Richtung müssten noch Forschungen unternommen werden. Die manchmal verspielten und verschnörkelten Signaturen können ein Hinweis auf ein Bewusstsein für die Bedeutung der Autorschaft und die Unterzeichnung eines Werkes sein. Sie müssen es aber nicht, können vielmehr Teil eines Spiels von Adaption / Transformation westlicher Traditionen und dem Umgang mit Erwartungshaltungen westlicher Betrachter sein.

Neben der Schrift ist ein auffälliges künstlerisches Mittel der gezeichnete / gemalte Bildrahmen. Dieser Rahmen erhöht die Zeichnung und stellt ihre Künstlichkeit in Kontrast zur Bildillusion heraus. Rahmen können unterschiedliche Formen annehmen. Sie können mithilfe von Linien entstehen, abstrakte Formen beinhalten, durch Farbkontraste oder durch das Einlassen eines rechteckigen Bildfeldes in das Papierblatt hervorgerufen werden. Die zahlreichen Möglichkeiten deuten auf ein breites Spektrum von Rahmen und einen differenzierten Umgang mit diesem Bildelement hin. Die Bücher der Deni und Kanamari antworten in den Einbänden auf die Vorliebe für Rahmen, welche bei den Deni am ausgeprägtesten ist. Aufwändigere Rahmen verweisen mit geometrischen Formen auf Kunsthandwerk und Körperbemalung und stellen so eine Verbindung zwischen Figuration und Abstraktion dar.

Ränder und Einfassungen als Bildbestandteile werden gebraucht, um differenziert Wirkungen zu erzeugen. Die Verwendung oder Nichtverwendung von Rahmen mag zuweilen willkürlich erscheinen. Die Bildwirkung wird jedoch stark durch diese Entscheidung beeinflusst. Deshalb ist aufgrund der Erfahrung der jeweiligen Bildautoren davon auszugehen, dass eine bestimmte ästhetische Wirkung bewusst hervorgerufen werden soll.

Die Zeichnung bietet einen piktorialen Rahmen, wenn es um Bilderzählungen geht, die häufig in Publikationen mit Mythen und Erzählungen zu finden sind. Die Bilderzählungen gebrauchen gelegentlich das Mittel der Simultandarstellung, in welcher zeitlich aufeinanderfolgende Ereignisse in einem einzigen Bild zusammengefasst sind. Entsprechende Bezüge helfen auf der Ebene der Bildkomposition, Verbindungen zwischen den teilweise separaten Handlungsmomenten herbeizuführen, sodass trotz verschiedener Zeitpunkte oft ein vereinheitlichender Rahmen gefunden wird. Maßstabsgetreue Darstellungen kommen selten zur Anwendung, Maßstäbe können sich von einer Bild- und Erzählebene zur anderen ändern. Simultandarstellungen können aber auch die Integration und Verschmelzung von Handlungsmomenten bewirken und sich damit von einer analog zur Erzählhandlung des Textes verlaufenden Bilderzählung entfernen. Hierdurch wird zwar die Lesbarkeit im Sinne der Erzählung erschwert, jedoch wirkt das Bild auf diese Weise geschlossener und harmonischer. Die Künstler nehmen mit ihren Zeichnungen somit unterschiedliche Positionen gegenüber einer Erzählung, einer Mythe ein. Die Beziehungen gestalten sich variantenreich. Die Bildaussage kann sich auf eine aktualisierte Mythe zubewegen oder von ihr weg, um eigene Aussagen zu treffen, die der Leser in der verschriftlichten Narration nicht findet. Die Zeichnungen in den Mythenbüchern helfen auch dabei, die Endgültigkeit und festgefügte Form der transkribierten und gedruckten Erzählungen aufzubrechen und durch künstlerische Eigenständigkeit auf die Diversität der Narrationen zu verweisen. Viele Bilder werfen inhaltliche Fragen auf und weisen damit eindeutig über die erzählten Geschichten hinaus. Künstlerische Assoziationen von inhaltlich nicht zusammengehörigen Bildelementen unterstreichen erneut, wenn schon nicht die Dominanz des formalen Sehens, so zumindest dessen kreatives Potential als Ausgangspunkt für Bildfindungen. Hierbei können sich die Formen von den konkreten Bildobjekten lösen und ein abstraktes Eigenleben aufnehmen. Gleiches gilt oft auch für die Farbwahl, die sich nicht auf einen einfachen Bezug zur „Realität“ reduzieren lässt, sondern eigenen künstlerischen Erwägungen des Bildautors folgt.

Die künstlerische Entwicklung der häufiger oder seltener praktizierenden Zeichner unterscheidet sich oft fundamental. Während vor allem Lehrer zum Teil mehrmals wöchentlich zu Stift und Papier greifen und in vielen Fällen bereits an Seminaren teilgenommen haben, ergeben sich für Andere weitaus weniger Gelegenheiten und Anregungen, sich mit den Materialien und Techniken zu beschäftigen. Dennoch widmeten sich ausnahmslos alle Teilnehmer meiner Workshops jeweils mit großem Ernst und mit Hingabe dem Zeichnen, so dass ich überzeugt bin, dass das Zeichnen nicht als Aufgabe von Spezialisten betrachtet wird, sondern dass im Wesentlichen praxisbezogene Gründe für die unterschiedliche Fre-

quenz des Zeichnens und die Erfahrung der Künstler verantwortlich sind.⁶⁶² Die meisten Lehrer bestätigten mir gegenüber die Anerkennung, die ihren Zeichnungen von den Bewohnern der Dörfer entgegengebracht wird. Daraus schließe ich, dass Zeichnungen als legitime Ausdrucksform der jeweils eigenen Kultur betrachtet wird.

Einige Künstler lernten im Laufe des Workshops, welche Materialien sich besser für eine bestimmte Technik und für ein planbares Ergebnis eignen. Für das Malen mit Gouache-Farben hat sich häufig das mit Watte ummantelte Holzstäbchen als besonders umständlich und für feine Linien nicht geeignet erwiesen. Die Wachs-Tinte-Technik ist ebenfalls ein Beispiel für die Beeinflussung des Ergebnisses durch die Kenntnis von den technischen Möglichkeiten. Daher habe ich versucht, die Grafiken und Gemälde immer auch in Hinblick auf diese technische Seite zu analysieren.

Die grafische Technik hat Auswirkungen auf den Bildeindruck, welche zu einer Verselbständigung der einzelnen Elemente und auch der Bildaussage führen können. Das Außer-Kontrolle-Geraten der Bildtechnik ist besonders in Bezug auf die Wachs-Tinte-Technik festzustellen. Es ist Voraussetzung für eine Loslösung der Bildaussage von einem inhaltlichen Kontext. Hier liegt einer der Hauptgründe für den kreativen Umgang mit künstlerischen Techniken. Im Experiment mit dem handwerklichen Verfahren ergeben sich neue Möglichkeiten und optische Eindrücke, die für den Bildautor nicht vorauszusehen sind. Im Sinne solch einer „Entdeckung“ kann eine künstlerische Technik mitverantwortlich für einen besonderen abstrakten oder auch figurativen Zeichen- und Malstil sein. In vielen Fällen werden zudem erkennbar Spannungen geschaffen, die aus einem Widerspruch zwischen Flächigkeit und Tiefe sowie zwischen Illusion und dem Aufbrechen der Bildillusion resultieren. Hans Belting hat die Anziehungskraft, die davon ausgeht, in seinem Aufsatzband *Bildanthropologie* so ausgedrückt:

Nur in der Kunst übt die Ambivalenz, die zwischen Bild und Medium besteht, einen starken Reiz auf unsere Wahrnehmung aus. Es ist der Reiz, den wir dem Bereich des Ästhetischen zurechnen. Er beginnt schon dort, wo unser Sinneseindruck wechselseitig von der Raumillusion und von der gemalten Fläche eines Gemäldes gereizt wird. Wir genießen dann die Ambivalenz zwischen Fiktion und Fakt, zwischen dargestelltem Raum und gemalter Leinwand, als einen hohen ästhetischen Reiz.⁶⁶³

Vielfach ist dieser besondere Reiz, der laut Belting der Kunst im Allgemeinen innewohnt, verstärkt vorhanden und kann so Auslöser über das Nachdenken der medialen Bedingungen der Bildwerke sein.

Das bereits unter dem Aspekt des Vergleichs künstlerischer Tendenzen betrachtete anthropophagische Kopieren und Abwandeln von vorgefundenen Bildelementen ist eine Eigenschaft zahlreicher Grafiken, die unmittelbar auf den kreativen Schaffensprozess verweist

⁶⁶² Zum Thema der Zeichen-Praxis siehe weiter unten, Abschnitt „Ausblick“.

⁶⁶³ Hans BELTING (2011 [2001]); *Bildanthropologie*; München, S. 33.

und direkt veranschaulicht, wie künstlerische Prozesse ablaufen. An diesem Phänomen zeigen sich Mechanismen, welche meines Erachtens auf indigene Kunstpraxis rekurren. Um dies näher zu ergründen, fehlen bislang jedoch noch umfangreichere Studien.⁶⁶⁴

Die Zeichnungen und Gemälde der drei Ethnien werfen Fragen bezüglich des Bildmediums auf, welche nicht nur akademischer Natur sind, sondern auch die Sehgewohnheiten westlicher und indigener Betrachter auf die Probe stellen. Die medialen Konzepte machen die Grafiken zu dem, was sie sind – Werke einer disparaten, globalen und zeitgenössischen Kunst, die unterschiedliche Auffassungen von Humanität, Natur und Kultur umfasst.⁶⁶⁵

Ausblick

Generell habe ich versucht, in dieser Dissertation Urteile im Sinne von „künstlerisch wertvoll“ zu vermeiden. Ich versuchte vielmehr, auf Eigenschaften hinzuweisen, welche einzelne Werke aufweisen. Dies gilt auch für Aussagen über die „Sicherheit“ der Ausführung einer Zeichnung oder eines Gemäldes. Ob ein Künstler sicher oder unsicher im Umgang mit Zeichenmaterialien ist, sagt vor allem etwas über seinen eigenen Werdegang aus und kann das vorliegende Ergebnis erklären. Diesen Zusammenhang galt es vor allem aufzudecken, auch in Hinblick auf eine zukünftige Ausstellungs- oder Ankaufpraxis seitens Museen und Galerien sowie anderen Institutionen.

Die praktischen Aspekte des Zeichnens bereiten ein Terrain, welches sich weit erstreckt. Dabei geht es um die Umstände, unter denen die Kunstwerke zustande kommen. Zu diesen Umständen zählt auch die Frage, wer die Personen sind, deren Bilder am häufigsten publiziert oder ausgestellt werden. Bei den meisten Ethnien sind dies vor allem männliche Lehrer. Da sie auch während des Unterrichts viel malen und zeichnen, besitzen sie eine größere Nähe zu diesen Kunstformen. Zudem beziehen sie vom Staat ein kleines Gehalt und sind dadurch weniger genötigt, durch andere Aktivitäten zusätzlich Geld verdienen zu müssen. Dies führt auch zu mehr Zeit, welche sie diesen Aktivitäten widmen können. Sie zeichnen und malen häufig und befassen sich immer wieder mit ähnlichen Themenbereichen. Zum einen können sich dadurch beispielsweise in Mythenzeichnungen stereotype Darstellungsmodi entwickeln, zum anderen können die umfangreichen Kenntnisse über Erzählungen aber auch zu einem Aufbrechen der transkribierten und endgültig erscheinenden Mythen-

⁶⁶⁴ Wie im Kapitel 1.8.5 gezeigt, wies Ulrike Prinz in ihrem Aufsatz *El arte de la apropiación. Libros de texto y tradiciones locales en el Alto Xingu* auf die Idee des Kopierens, der Reinterpretation und Adaption hin: PRINZ (2004), S. 69.

⁶⁶⁵ Zur „Globalen Kunst“ Siehe auch: Laymert Garcia dos SANTOS (2009); How Global Art Transforms Ethnic Art, in: Hans BELTING / Andrea BUDDENSIEG (Hg.); *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, S. 171.

formen sowie einem Verbinden disparater Teile und scheinbar nicht zusammengehöriger Erzählungen verhelfen.

Frauen arbeiten in den von mir besuchten indigenen Gemeinschaften weitaus seltener als Lehrerinnen. Eine Ausnahme bilden hier nur die Maxakali mit Suely, die als Tochter von Noêmia Maxakali, der führenden Politikerin von Aldeia Verde, über sehr gute Portugiesisch-Kenntnisse verfügt. Dass Sprachkenntnisse von entscheidender Bedeutung sind, zeigt auch das Beispiel der Xacriabá, bei denen es viele Lehrerinnen gibt. Die Xacriabá haben als Muttersprache Portugiesisch, was vor allem den Frauen zugute kommt und ihnen den Kontakt zu den Bildungsinstitutionen erleichtert. Bei den Kanamari und Deni habe ich keine Lehrerinnen kennengelernt. Zudem scheint auch das Zeichnen bei diesen beiden Ethnien als Domäne der Männer zu gelten. All dies ist auch ein Resultat des Kommunikationsverhaltens in den indigenen Gemeinschaften gegenüber fremden nicht-indigenen Personen. Die Teilnahme an Workshops und Grafikseminaren ist ein Akt der Kommunikation mit den Nicht-Indigenen, eine Situation, die bei den Deni und Kanamari nicht zu den Aufgaben der Frauen gehört. Auf die Praxis des Anfertigens von Kunstwerken bezogen heißt dies auch, dass bestimmte künstlerische Sichtweisen – der nicht teilnehmenden Frauen – gar nicht erst zum Ausdruck gebracht werden. Ausschließlich *ex negativo* lässt sich diese Schlussfolgerung nicht begründen, daher möchte ich nur auf die mit Bleistift und Gouache ausgeführten kleinen Kunstwerke von Tsakopa Kanamari hinweisen, die ein Licht auf das werfen, was noch zu entdecken ist, wenn sich auch andere als die üblicherweise diese Tätigkeit ausübenden Personen mit dem Zeichnen und Malen beschäftigen. Diese Beobachtung gilt keineswegs etwa nur für die Frauen der indigenen Gemeinschaften. Ähnlich verhält sich die Sache mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen, die aus unterschiedlichsten Gründen bislang nichts zu Publikationen und Ausstellungen beigetragen haben – siehe Mativi und Raimundo Deni sowie Miguel Kanamari. Hier muss vonseiten der Herausgeber von Buchpublikationen mehr darauf geachtet werden, eine größere Bandbreite von indigenen Künstlern einzubeziehen. Den Aspekt der Veröffentlichung betrifft auch die Qualität der Wiedergabe der Zeichnungen und Gemälde. Hier wird aus meiner kunsthistorischen Perspektive nicht genug auf eine adäquate Darstellung geachtet. Dies beginnt bereits beim Vorgang des Einscannens, bei dem ein großer Umfang an Kontrasten verloren geht. Darunter leidet auch die Erkennbarkeit des ursprünglichen Mediums und der Mal- oder grafischen Technik der Zeichnungen. Weiterhin werden zahlreiche Bilder beschnitten und Text über sie gelegt. Im Einzelfall wird dies mit der ästhetischen Argumentation begründet, dass das Übereinanderlegen von Text und Bild der Praxis der Indianer der Vermischung der Kunstformen entspreche. Nur leidet hier auch die Lesbarkeit der Bilder unter dem entspre-

chenden Layout. An einzelnen Bildern werden auch „Korrekturen“ vorgenommen, was nur erkennbar ist, wenn man die Originale oder Originalscans vor sich liegen hat. All dies ist meines Erachtens nicht etwa ein Symptom für die fehlende Wertschätzung der Zeichnungen, sondern vielmehr für ein falsches Verständnis von den Bildern als Buchillustration, mit welcher der Herausgeber einigermaßen nach Belieben umgehen kann. So wie bereits indigene Literatur und Musik Thema intensiver wissenschaftlicher Auseinandersetzung sind, muss auch die Zeichnung diese Aufmerksamkeit bekommen, damit die Augen für einen behutsameren Umgang mit den Bildern geöffnet werden können.

An dieser Stelle bewege ich mich im Bereich der Kunstförderung und -Vermittlung, die ich als wichtige Triebfeder meiner Forschung ansehe. Auch wenn die gezeigten Beispiele weit davon entfernt sind, auf einem bisher kaum existierenden Kunstmarkt für indigene Zeichnungen mit dem Kunsthandwerk vergleichbare Preise zu erzielen, so entspricht dies zumindest dem Wunsch vieler Künstler. Hier ist es erforderlich, eine Förderung aufzubauen, die idealerweise über einen Zeitraum von mehreren Jahren hinweg Künstler begleitet und Kompetenzen entwickelt, was schließlich eine Selbstvermarktung, einen Handel über die *FUNAI* (welche die Läden *ARTÍNDIA* betreibt) oder den Ankauf durch Museen sowie Galerien ermöglicht. Die Tikuna, die an der Grenze zu Peru und Kolumbien leben, demonstrieren mit ihren Ölgemälden und internationalen Ausstellungen den Erfolg, den jahrelange Förderung haben kann.

Der Weg für die Maxakali, Deni und Kanamari muss vor allem durch Selbstbestimmung und Selbstrepräsentation geprägt sein. Eine Strategie für diese Völker muss daher auf mehreren Ebenen ansetzen. Eine Ebene sind Anstrengungen, die aufseiten der Bildwissenschaft und der Kunstethnologie unternommen werden müssen, dieses Kunstphänomen näher zu erforschen und die Zeichnungen aus einer indigenen Ästhetik heraus besser zu verstehen. Die Schwierigkeit liegt hier besonders in der Untersuchung der Schnittstelle zwischen dem als traditionell verstandenen Kunsthandwerk und den neueren Zeichnungen. Eine andere Ebene ist der Ankauf durch Galerien und Museen, sowie die Praxis des Ausstellens.

Ausstellungspraxis

Hiermit möchte ich auf ein komplexes Thema eingehen, das der Präsentation von indigener Kunst und von Zeichnungen im Besonderen. Wie Sally Price bereits schrieb, gibt es oft zwei Alternativen, zwischen denen Kuratoren wählen, je nachdem, ob sie einen „kunsthistorischen“ oder einen „ethnologischen“ Standpunkt einnehmen.⁶⁶⁶ Price plädiert für eine tiefgreifende Recherche, welche die Umstände der Entstehung der Kunstwerke und eine

⁶⁶⁶ Sally PRICE (1992); *Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft*, Frankfurt am Main, S. 127–133.

Kunstgeschichte der jeweiligen Ethnien sowie ihre jeweilige Ästhetik beleuchtet. Diese Kontexte möchte sie auf den Künstler bezogen wissen. Price geht es um eine kuratorische Aufwertung des Künstlers, die mit einer umfassenden Analyse der Kunsttradition und -Entwicklung einhergeht. Gleiches fordert sie auch für den Kunstmarkt. Es muss meines Erachtens möglich sein, die Tradition ethnologischer Ausstellungen, welche dem Besucher ein möglichst umfassendes Bild einer Kultur vermitteln will, mit dem auch auf subjektiver Wahrnehmung beruhenden Besuch einer Kunstaussstellung zu verbinden. Vor allem temporäre Ausstellungen gehen in langen Begleittexten auf den Kontext westlicher Kunstwerke ein und versuchen damit, eine Einordnung der Werke zu erleichtern. Diese Tatsache diskreditiert jedoch keineswegs das individuelle Sehen und die Veränderung der Sehgewohnheiten, die dafür verantwortlich sind, dass man heute ein Werk von Hieronymus Bosch anders betrachtet, als dies eine Person vor dreihundert Jahren getan haben würde. Das kontextgebundene und das freie Betrachten müssen als gleichwertige, sich ergänzende Potentiale angesehen werden, die es auch in einer Ausstellung indigener Grafik zu respektieren gilt. Sinnvoll kann es hierbei sein, nicht jedes einzelne Werk durch ein begleitendes Hinweischild zu kommentieren, sondern die Information zum Kontext, ähnlich wie bei einer zeitlich begrenzten Kunstaussstellung, an einer Wand zur Verfügung zu stellen. Wichtig ist jedoch nicht so sehr die tatsächliche Anordnung der Informationen, als vielmehr die äquivalente Bewertung der individuellen und der kontextgebunden Rezeption. Letztere sollte sowohl ethnologische Erkenntnisse als auch kunstwissenschaftliche Einsichten zur Entwicklung von Stilen, Formen und Techniken enthalten. Hans Belting macht in seinem Beitrag zum Sammelband *The Global Art World* deutlich, wie wichtig es ist, über das eigene Konzept einer Ausstellung oder einer Kauf- und Verkaufsstrategie zu reflektieren. „Weltkunst“ und „Globale Kunst“ stellen hierbei zwei entgegengesetzte Ausgangspositionen dar. Während erstere das Resultat einer vereinnahmenden, aus den Kolonialepochen stammenden Vorstellung einer universalen Kunst repräsentiert, unabhängig vom Kontext ihrer Entstehung, ist letztere das Resultat einer disparaten, differenzierten, aber nichtsdestotrotz vernetzten globalen Kunstwelt. Kunst ist in diesem Sinne zeitgenössisch und entsteht unter der Intention, „Kunst“ zu schaffen.⁶⁶⁷ Das Kuratieren einer Ausstellung sollte sich nicht auf

⁶⁶⁷ Hans BELTING (2009); *Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate*, in: Hans BELTING / Andrea BUDDENSIEG (Hg.); *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, S. 40–45. Belting begibt sich hier auf ein unsicheres Terrain. Er gibt an, dass das von ihm als „Weltkunst“ bezeichnete Konzept einer universalistischen westlichen Kategorie die materielle Kultur verschiedenster Ethnien *a priori* im Sinne westlicher Ästhetik dem Kunstbegriff einverleibt, und Belting hält diese Einstufung für untauglich. „Globale Kunst“ versteht der Autor hingegen als pluralistische, nicht-hierarchische zeitgenössische Kunst ohne gemeinsamen konzeptuellen Überbau, welche Kunstwerke aller Weltregionen umfasse, unabhängig von künstlerischen Konzepten. Jedoch baut Belting sogleich eine Einschränkung ein – die Kunstwerke, die unter „Globaler Kunst“ zusammengefasst werden, müssten von den Urhebern als „Kunst“ intendiert sein. In der Konsequenz bedeutet dies den erneuten Ausschluss zahlloser, in der Vergangenheit entstandener und noch heute hervorgebrachter Arbeiten, welche dann weiterhin unter Begriffen wie „Kunsthandwerk“, „traditionelles De-

lineare Entwicklungskonzepte versteifen, denn Linearität basiert auf einem westlichen Entwicklungsgedanken, der nicht *a priori* anwendbar ist.⁶⁶⁸ Die Diskussion des Kunstbegriffes sollte man ebenso wie die Debatte um den Entwicklungsgedanken in der hypothetischen Ausstellung nicht aussparen. Anderenfalls transportiert man *nolens volens* allein mit dem Konzept einer Ausstellung einen bestimmten Kunstbegriff. Da reicht es auch nicht, wenn das von westlichen Kunstparadigmen ausgehende Ausstellungskonzept gegenüber dem Besucher als ein solches reflektiert wird. Die Schau wird nur von einem begrenztem Nutzen sein, da nur bereits bekannte Positionen bestätigt und weiter gefestigt werden würden.⁶⁶⁹

Künftige Ausstellungsmacher sollten mit den indigenen Künstlern über deren Vorstellungen des Kunstbegriffes kommunizieren, sonst bliebe alle kulturelle Kontextualisierung Stückwerk. Vielleicht sollten die Ausstellungen in Zukunft mehrheitlich nicht von Kuratoren, sondern von den Künstlern selbst gestaltet werden.⁶⁷⁰

sign“, „materielle Kultur“, etc. zusammengefasst werden müssen. Pragmatischer geht Sally Price vor, die auch von Belting angeführt wird und in ihrem Buch *Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft* zum besseren Verständnis indigener Kunstwerke durch intensive Forschung der zugrundeliegenden Ästhetik und Sehgewohnheiten auffordert. Mit den hieraus resultierenden Ausstellungen und musealen Konzepten wäre man meines Erachtens auf dem richtigen Weg, auch ohne die ermüdende und sich im Kreis drehende Diskussion über den Kunstbegriff.

⁶⁶⁸ Siehe auch: BELTING (2009), S. 46. Belting macht auf diese lineare Entwicklungsgeschichte aufmerksam, wie sie von den meisten Museen geboten wird.

⁶⁶⁹ Laymert Garcia dos Santos schrieb in seinem Beitrag zur Frage nach einer globalen Kunst, dass: „[...] the common visitor leaves the exhibition even more convinced of his western beliefs.“ SANTOS, S. 173.

⁶⁷⁰ Siehe auch: BELTING (2009), S. 49. Belting führt das Beispiel von Gruppenausstellungen an, die durch lokale Künstler organisiert werden.

5. Danksagungen

Zahlreich sind die Personen, die mir durch ihre Hilfe, Anwesenheit und konstante Unterstützung, aber auch anregende Kritik die Möglichkeit gegeben haben, dieses Unterfangen in die Tat umzusetzen. Ich kann nicht alle aufzählen, da sonst die Liste zu lang geriete.

Beginnen möchte ich mit Herrn Professor Dr. Verspohl, der mit seiner Leidenschaft für das Fach Kunstgeschichte auch mich angesteckt hat und mich seit der Vorbereitung für meine Magisterarbeit Mitte 2005 darin bestärkte, das Thema der Kunst indigener Völker zu verfolgen. Auch für die Vorbereitung meines Dissertationsvorhabens fand ich in ihm einen wichtigen Unterstützer. Er starb 2008 und konnte daher auch nicht mehr sehen, was aus diesem Projekt geworden ist. Ich denke oft an ihn und erinnere mich an das Engagement für seine Studenten und sein aufrichtiges Interesse für deren Weiterkommen.

Herrn Prof. Dr. Mark Münzel, dem Erstgutachter und Betreuer meiner Dissertation, möchte ich danken, für seine unzähligen Anregungen, seine Ruhe und Gelassenheit und für seine fortwährende Unterstützung auch in schwierigen Phasen.

Danken will ich auch meinem Zweitgutachter, Herrn Prof. Dr. Halbmeyer, der ebenfalls mit Denkanstößen und Impulsen zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen hat.

Ich danke ebenfalls der Gerda-Henkel-Stiftung. Sie hat mit einem Promotionsstipendium die finanziellen Grundlagen bereitet, ohne die jedes Engagement und alle Begeisterung ins Leere gelaufen wären.

Auch der Philipps-Universität Marburg danke ich für Unterstützung in zahlreichen Belangen.

Auf brasilianischer Seite gäbe es ebenfalls eine fast endlose Liste. Besonders Prof. Lucia Hussak van Velthem möchte ich ausdrücklich danken. Sie hat mich in Brasilien freundlich aufgenommen und mich in die brasilianische Anthropologie eingeführt. Sie hat mit ihren Hinweisen und Ideen und ihrem Wissen auch zum Gelingen der Arbeit beigetragen.

Weiterhin möchte ich den Maxakali, Deni und Kanamari für ihre Bereitschaft danken, mit mir zusammenzuarbeiten. Sie waren mir wichtige Kommunikationspartner, haben mich mit ihrer Wärme und Gastfreundschaft beschenkt und mich immer wieder zum Staunen gebracht.

Danken muss ich vor allem auch Maria Inês de Almeida, die mich bereits 2003 mit den Büchern und Zeichnungen indigener brasilianischer Völker vertraut gemacht und seitdem immer wieder ideell und durch ihren Kontakt zu den Maxakali unterstützt hat.

Inge Hasenack danke ich, dass sie mich mit der Hilfsorganisation *COMIN* zusammengebracht hat. Walter Sass, vom *COMIN*, hat sich für mich eingesetzt und bei den Kanamari und Deni für die Teilnahme an meinem Projekt geworben. Ohne seine moralische und lo-

gistische Unterstützung wäre mir die Forschung bei den beiden Völkern unmöglich gewesen.

Ein wichtiges Werkzeug hat mir die Professorin für Grafik Daisy Turrer an der Kunstfakultät der *UFMG* mit auf den Weg gegeben. Sie ermöglichte mir das Erlernen der Grundlagen des Holzschnittes. Auch Materialien stellte sie mir zur Verfügung. Zudem erhielt ich von ihr den Hinweis für die Wachsstift-Tinte-Technik. Dieses Wissen hat mir große Dienste geleistet und bei den Indianern Türen geöffnet.

Dem *Museu do Índio* in Rio de Janeiro danke ich für die mehrmalige Unterstützung bei der Literaturrecherche.

Danken will ich noch den Personen, bei denen ich wohnen konnte und die mir in zahllosen Situationen ihre Unterstützung und Hilfe angeboten haben. Darunter auch Mârcia Bernardes, die Mutter meiner Frau. Vor allem danke ich auch Júlio Matias und seiner Familie, die mich seit meinem ersten Auslandssemester wie ein Mitglied ihrer Familie behandelt haben. Meiner Frau Júlia Bernardes möchte ich danksagen, dafür, dass sie immer an meiner Seite ist, selbst wenn wir durch viele Kilometer und über lange Zeit immer wieder durch einen Ozean getrennt waren. Durch ihr Engagement beim Programm der Lehrerausbildung der indigenen Völker von Minas Gerais an der *UFMG* und ihre guten Kontakte erhielt ich die Möglichkeit, meine Forschungen bei den Maxakali zu realisieren. Júlia begleitete mich dorthin, war mir wichtige Gesprächspartnerin und gab vielerlei hilfreiche Anregungen. Auch nach meiner Rückkehr nach Deutschland mochte ich nicht auf ihre Ideen und Kritik verzichten.

Ganz zum Schluss, jedoch nicht zuletzt, will ich meinen Eltern und meinen Geschwistern für ihre mannigfaltige Unterstützung in all der Zeit danken. Meiner Schwester Annedore danke ich auch für Beistand bei dem Geduld erfordernden Korrekturlesen der Arbeit. Für die Publikation danke ich auch noch Theo Gey und meiner Mutter Hanna Hainsch für Beistand beim Korrekturlesen.

Noch viele mehr müsste ich erwähnen. Ihnen spreche ich an dieser Stelle meinen Dank aus.

Literaturverzeichnis

ALMEIDA, Maria Inês de (2008); A ancestralidade cura, in MAXAKALI; Hitupmã'ax. Curar, Belo Horizonte, S. 11.

ALMEIDA, Maria Inês de / QUEIROZ, Sônia (2004); Na Captura da Voz. As Edições da Narrativa Oral no Brasil, Belo Horizonte.

ALVARENGA, Ana (2007); Música na cosmologia maxakali. Um olhar sobre um ritual do *Xũnĩm* – uma partitura sonoro-mítico-visual, unveröffentlichte Masterarbeit, Belo Horizonte.

ALVARENGA, Ana / FOTÓGRAFAS TIKMŨ'ŨN DA ALDEIA VERDE (Hg.) (2009); Koxuk Xop. Imagem, Rio de Janeiro.

ALVARES, Myriam Martins (1992); *Yãmĩy*, os Espíritos do Canto: A Construção da Pessoa na Sociedade Maxakali, unveröffentlichte Masterarbeit, Belo Horizonte.

ANDRADE, Lúcia (1992); A marca dos tempos: identidade, estrutura e mudança entre os Asurini do Trocará, in: VIDAL, Lux Boelitz (Hg.); Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética, São Paulo, S. 117–132.

ANDRADE, Vania Maria Baeta (2008); Nachwort. Livro de Saúde Maxakali. Curar, in: MAXAKALI; Hitupmã'ax. Curar, Belo Horizonte, S. 247–250.

BARCELOS Neto, Aristóteles (2002); A Arte dos Sonhos. Uma Iconografia Ameríndia, Lissabon.

BALÉE, William (1993); Biodiversidade e os Índios Amazônicos, in: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (Hg.); Amazônia. Etnologia e história indígena, São Paulo, S. 385–393.

BALÉE, William (1994); Footprints of the Forest. Ka'apor Ethnobotany, New York.

BELTING, Hans (1983); Das Ende der Kunstgeschichte, München.

BELTING, HANS (2001 [1995]); Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München.

BELTING, Hans (2011 [2001]); Bildanthropologie, München.

BELTING, Hans (2009); Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate, in: BELTING, Hans / BUDDENSIEG, Andrea (Hg.); The Global Art World. Audiences, Markets and Museums, Ostfildern, S. 38–73.

BICALHO, Charles (2007a); Ideograma e pensamento selvagem – a arte e ciência do yãmĩy maxakali, in: *Gragoatá* 23, Niterói, S. 169–187.

BICALHO, Charles (2007b); Transcriando yãmĩy maxacali – um gênero nativo de poesia; in: *Scripta* Vol.11, Nr 21, Belo Horizonte, S. 65–76.

BLINDER, Olga / MELIA, Bartolomeu (1988); An der Schwelle einer neuen Kunst der Guarani, in: MÜNZEL, Mark (Hg.); Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas (=Roter Faden zur Ausstellung, Bd. 15), Frankfurt am Main, S. 647–659.

BOAS, Franz (1927); Primitive Art, Oslo / Leipzig.

BREDEKAMP, Horst (2010); Theorie des Bildakts, Berlin.

BRUCH, Natalie (2005); Der Bildtitel. Struktur, Bedeutung, Referenz, Wirkung und Funktion. Eine Typologie, Frankfurt am Main.

BRUYAS, Jean-Paul (1979); Vorwort, in: DENIS, Ferdinand; Os Maxacalis. Tradução Maria Cecília de Moraes Pinto, Introdução, notas e apêndice de Jean-Paul Bruyas, São Paulo, S. LXXXII–CXXIII.

CAMPOS, Carlo Sandro de Oliveira (2009); A ortografia da língua maxakali, in: TUGNY, Rosângela Pereira de (Hg.); Yãmĩxop xũnĩm yõg kutex xi ãgtux xi hemex yõg kutex. Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex, Rio de Janeiro, S. 505–508.

CARVALHO, Maria Rosário Gonçalves de (2002); Kanamari da Amazônia Ocidental. História, mitologia, ritual e xamanismo, Salvador.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ELOY FERREIRA DA SILVA – CEDEFES (Hg.) (1987); A Luta dos Índios pela Terra. Contribuição à História Indígena de Minas Gerais, Contagem.

CHANDLESS, William (1869); Notes of a Journey up the River Juruá, Separatum aus: *Journal of the Royal Geographic Society* 39, London, S. 296–311.

COELHO, Vera Penteado (1986); Die Waurá. Mythen und Zeichnungen eines brasilianischen Indianerstammes, Leipzig.

COELHO, Vera Penteado (1988); Die Zeichnungen der Waurá-Indianer, in: MÜNZEL, Mark (Hg.); Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas (=Roter Faden zur Ausstellung, Bd. 15), Frankfurt am Main, S. 467–532.

COELHO, Vera Penteado (1992); Figuras antropomorfas nos desenhos dos índios Waurá, in: *Bulletin der Schweizerischen Amerikanisten-Gesellschaft* 55–56, Genf, S. 57–77.

COELHO, Vera Penteado (1993); Motivos Geométricos na Arte Uaurá, in: dies. (Hg.); Karl von den Steinen: um Século de Antropologia no Xingu, São Paulo, S. 591–629.

COELHO, Vera Penteado (1995); Figuras zoomorfas na arte Waurá: anotações para o estudo de uma estética indígena, in: *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 5, São Paulo, S. 267–281.

CZAJA, Nico (2005); „Índio esclarecido não é índio?“ – Indigene Ethnizität und moderne Kommunikationstechnologien im Nordosten Brasiliens (Magisterarbeit Völkerkunde Marburg), Marburg.

DENI-LEHRER (2004); Vorwort, in: Walter SASS (Hg.); Ima Bute Denikha. Mitos Deni, São Leopoldo, S. 5–8.

DENIS, Ferdinand (1979); Os Machacalis. Tradução Maria Cecília de Moraes Pinto, Introdução, notas e apêndice de Jean-Paul Bruyas, São Paulo.

DENIS, Ferdinand (1824); Les Machakalis, in: ders.; Scènes de la Nature Sous les Tropiques, Paris, S. 130–194. Im Internet unter:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55514201>>, gesehen am: 19.04.2016.

EHRENREICH, Paul (1894); Über einige ältere Bildnisse südamerikanischer Indianer, in: *Globus* Vol. 66, Nr. 6, Braunschweig, S. 81–90.

FABER, Gustav (Hg.) (1988); Vorwort, in: STADEN, Hans; Brasilien. Die wahrhaftige Historie der wilden, nackten, grimmigen Menschenfresser-Leute 1548–1555, Nördlingen, S. 19–49.

FÉNELON COSTA, Maria Heloisa (1968); A Arte e o Artista na Sociedade Karajá, Tese apresentada para concurso de Livre Docência na cadeira de História de Arte da Escola de Belas Artes (UFRJ), Rio de Janeiro.

FERNANDES DIAS, José António (2001); Reviewing Indigenous Arts, in: Edward J. SULLIVAN; Brazil: Body and Soul, Ausstellungskatalog, New York, S. 54–61.

FERREIRA, Eliane Fernandes (2009); Von Pfeil und Bogen zum „Digitalen Bogen“ – Die Indigenen Brasiliens und das Internet (=medien-welten, Bd. 3), Bielefeld, S. 57–92.

FERREIRA, Eliane Fernandes (2011); Brazilian indigenous peoples and the debate on authenticity and cultural change, in: *Indiana* 28, Berlin, S. 395–408.

FERREIRA, Mariana Kawall Leal (2004); The Color Red: Fighting with Flowers and Fruits in Xavante Territory, Central Brazil, in: *Indiana* 21, Berlin, S. 47–62.

FERREIRA, Mariana Kawall Leal / SUHRBIER, Mona B. (2002); The Poetics of Tupi-Guarani Art in the Face of Hunger and Scarcity, in: *Paideuma* 48, Stuttgart, S. 145–164.

FLECKNER, Uwe (1996); Jean-Auguste-Dominique Ingres: Das Türkische Bad. Ein Klassizist auf dem Weg zur Moderne, Frankfurt am Main.

FREITAS, Sandro (2005); Pintura Corporal Maxacali, in: *Três Pontos* Vol.2, Nr.1, Belo Horizonte, S. 49–54.

GAMBINI, Roberto (1993); Vorwort zu: MINDLIN, Betty (Hg.); Tuparis e Tarupás: Narrativas dos Índios Tuparis de Rondônia, São Paulo.

GELL, Alfred (1998); Art and Agency. An Anthropological Theory, Oxford.

GOMBRICH, Ernst H. (1992 [1981]); Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Hamburg.

HAINSCH, Sebastian (2006); Kollektive Bilder in illustrierten Werken der indigenen Literatur Brasiliens. Die Bild-Text-Beziehungen in den Büchern *O livro que conta histórias de antigamente* und *Penahã. Pradinho e Água Boa*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Jena.

HEMMING, John (1978); Red Gold – The Conquest of the Brazilian Indians, London.

HÖNER, Urs (1980); Die Versklavung der brasilianischen Indianer – Der Arbeitsmarkt in portugiesisch-Amerika im XVI. Jahrhundert, Zürich.

JÁUREGUI, Carlos A. (2008); Canibalia. Canibalismo, calibanismos, antropofagia cultural y consumo en América Latina, Frankfurt am Main.

KIRK, G. S. (1980 [1974]); Griechische Mythen – Ihre Bedeutung und Funktion, Berlin, S. 27.

KOOP, Gordon (1980); The Deni of Western Brazil, Dallas.

KOWALSKI, Andreas F. (2004); „Tu és quem sabe.“ „Du bist derjenige, der es weiß.“ Das kulturspezifische Verständnis der Canela von Indianerhilfe. Ein ethnografisches Beispiel aus dem indigenen Nordost-Brasilien, Marburg.

KRAMER, Fritz (2000); Kunst, in: STRECK, Bernhard (Hg.); Wörterbuch der Ethnologie, Wuppertal, S. 147–149.

KRAUS, Michael (2001); Comienzos del arte en la selva: Reflexiones etnológicas sobre el arte indígena a principios del siglo XX, in: BAER, Gerhard et al. (Hg.); Arts indigènes et anthropologie, in: *Bulletin der Schweizerischen Amerikanisten-Gesellschaft* 64–65, Genf, S. 183–192.

KROEBER, A. L. (1986); Arte Indígena da América do Sul, in: RIBEIRO, Berta G. (Hg.); Arte Índia, (=Suma Etnológica Brasileira, Vol. 3), Petrópolis, S. 65–117.

LABIAK, Araci Maria / OLIVEIRA NEVES, Lino João de (1985); Aspectos da Cultura Kanamari, Cuiabá.

LABIAK, Araci Maria (2007); Frutos do Céu e Frutos da Terra. Aspectos da Cosmologia Kanamari no WARAPEKOM, Manaus.

LAGROU, Els (1987); Antropologia e Arte: Uma Interpretação Estética da Arte Indígena, Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

LEHMANN, Klaus-Dieter (2002); Kunst und Kulturen der Welt in der Mitte Berlins, Vortrag gehalten am 16. März 2001, in: INTERNATIONALE EXPERTENKOMMISSION HISTORISCHE MITTE BERLIN (Hg.); Internationale Expertenkommission Historische Mitte Berlin. Materialien (=Internationale Expertenkommission Historische Mitte Berlin I), Berlin, S. 16–19. Im Internet unter: <http://schlossdebatte.de/wp-content/uploads/2008/06/2_expertenkommission_materialien_2002.pdf>, gesehen am 18.04.2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1973 [1962]); Das Wilde Denken, Frankfurt am Main.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1976 [1964]); Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte, Frankfurt am Main.

MAXAKALI (2005); Penãhã. Pradinho e Água Boa, Belo Horizonte.

MAXAKALI (2008); Hitupmã'ax. Curar, Belo Horizonte.

MAXAKALI, Hapaet, Piet, Suely und Yaet (2008a); Aprender a tradição Maxakali e respeitar, in: MAXAKALI; Hitupmã'ax. Curar, Belo Horizonte, S. 12–15.

MEIRA, Márcio (1996); O tempo dos padrões – Extrativismo, Comerciantes e História Indígena no Noroeste da Amazônia, in: *Lusotopie* 1996, S. 173–187. Im Internet unter: <<http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/meira96.pdf>>, gesehen am: 18.04.2016.

MEHRINGER, Jakob / DIECKERT, Jürgen (1990); Die Körper- und Wesensauffassung bei den brasilianischen Canela-Indianern, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 115, S. 241–259.

MELO CARVALHO, José Candido de (1955); Notas de viagem ao Javari-Itacoai-Juruá (=Publicações Avulsas do Museu Nacional, No. 13), Rio de Janeiro.

MINDLIN, Betty / NARRADORES INDÍGENAS (1999); Terra Grávida, Rio de Janeiro.

MINDLIN, Betty (Hg.) (2001); O Primeiro Homem e Outros Mitos dos Índios Brasileiros, São Paulo.

MINDLIN, Betty (2010); Vozes e computadores: gerações de narradores, exemplos indígenas na Amazônia, in: *Indiana* 27, Berlin, S. 109–125.

MÜLLER, Regina Polo (1992); Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante, in: VIDAL, Lux Boelitz (Hg.); Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética, São Paulo, S. 133–142.

MÜNDEL, Mark (1977); Schrumpfkopfmacher? Jíbaro-Indianer in Südamerika (=Roter Faden zur Ausstellung, Bd. 4), Ausstellungskatalog, Museum für Völkerkunde, Frankfurt am Main.

MÜNDEL, Mark (1988a); Das fromme Lachen über den bärtigen Barbar, in: ders. (Hg.); Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas (=Roter Faden zur Ausstellung, Bd. 14), Frankfurt am Main, S. 173–241.

MÜNDEL, Mark (1988b); Der spielerische Sieg über die Dämonen: Die Kunst der Kamayurá, in: ders. (Hg.); Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas (=Roter Faden zur Ausstellung, Bd. 15), Frankfurt am Main, S. 572–627.

MÜNDEL, Mark (1988c); Zu den Grenzen ethnologischer Kunstbetrachtung, in: ders. (Hg.); Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas (=Roter Faden zur Ausstellung, Bd. 14), Frankfurt am Main, S. 19–51.

MÜNDEL, Mark (2010); Introdução: Meandros da identidade volitiva, in: *Indiana* 27, Berlin, S. 9–18.

NIDA-RÜMELIN, Julian (2002); Vorkonzept für eine künftige Nutzung des Berliner Schlossareals „Humboldt-Forum“, in: INTERNATIONALE EXPERTENKOMMISSION HISTORISCHE MITTE BERLIN (Hg.); Internationale Expertenkommission Historische Mitte Berlin. Materialien (=Internationale Expertenkommission Historische Mitte Berlin I), Berlin, S. 64–65. Im Internet unter: <http://schlossdebatte.de/wp-content/uploads/2008/06/2_expertenkommission_materialien_2002.pdf>, gesehen am 18.04.2016.

NIMUENDAJÚ, Curt (1958); Índios Machacari, Relatório ao SPI, Belém, 1939, in: *Revista de Antropologia* Vol. 6, Nr.1, São Paulo, S. 53–61.

OLIVEIRA, Ana Paula de Paula Loures de (2002); O Sentido das Missões Religiosas Junto ao Grupo Indígena Maxakali no Nordeste de Minas Gerais, Zusammenfassung in deutscher Sprache, in: *Numen* Vol. 5, Nr. 2, Juiz de Fora, S. 105–128. Im Internet unter: <<http://www.editoraufjf.com.br/revista/index.php/numen/article/viewFile/813/695>>, gesehen am: 19.04.2016.

OLIVEIRA NEVES, Lino João de (1996); 137 Anos de Sempre: Um Capítulo da História Kanamari do Contato, Florianópolis.

PERÉZ, Antonio (1988); Die Zeichnungen der Yanomami als Hinweis auf Fragen der primitiven Kunst, in: MÜNZEL, Mark (Hg.); Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas (=Roter Faden zur Ausstellung, Bd. 14), Frankfurt am Main, S. 93–150.

PEZZUTI, Juarez / CHAVES, Rodrigo Pádua (2009); Etnografia e manejo de recursos naturais pelos índios Deni, Amazonas, Brasil, in: *Acta Amazônica* Vol. 39, Nr. 1, Manaus, S. 121–139. Im Internet unter: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0044-59672009000100013&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>, gesehen am 11.06.2016.

PRANCE, Ghillean T. (1986); Etnobotânica de algumas tribos amazônicas, in: RIBEIRO, Berta G. (Hg.); Etnobiologia (=Suma Etnológica Brasileira, Vol. 1), Petrópolis, S. 118–133.

PRICE, Sally (1992); Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft, Frankfurt am Main.

PRINZ, Ulrike (2001); La metamorfosis como principio estético, in: *Bulletin der Schweizerischen Amerikanisten-Gesellschaft* 64-65, Genf, S. 161–167.

PRINZ, Ulrike (2004); El arte de la apropiación. Libros de texto y tradiciones locales en el Alto Xingu, in: *Indiana* 21, Berlin, S. 63–77.

REESINK, Edwin (1991); Xamanismos Kanamari, in: BUCHILLET, Dominique (Hg.); Medicinas Tradicionais e Medicina Ocidental na Amazônia, Belém do Pará, S. 89–110.

RIBEIRO, Berta G. (2004); A Contribuição dos Povos Indígenas à Cultura Brasileira, in: SILVA, Aracy Lopes da / GRUPIONI, Luis Donisete Benzi / MACEDO, Ana Vera Lopes da Silva (Hg.); A Temática Indígena na Escola: Novos Subsídios Para Professores de 1º e 2º Graus, Brasília, S. 197–219.

RUBINGER, Marcos Magalhães (1963); O Desaparecimento das Tribos Indígenas em Minas Gerais e a Sobrevivência dos Índios Maxakali, in: *Revista do Museu Paulista* Vol. XIV, São Paulo, S. 233–261.

SÁ, Lúcia (2004); Rain Forest Literatures. Amazonian Texts and Latin American Culture, Minneapolis.

SAINT-HILAIRE, Auguste de (1830); Voyage dans les Provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes, Paris. Im Internet unter: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k98748p>>, gesehen am: 19.04.2016.

SAINT-HILAIRE, Auguste de (1975); Viagem Pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais (1779–1853), Tradução de Vivaldo Moreira (=Coleção Reconquista do Brasil, 1ª série, Nr. 4), Belo Horizonte, S. 271–277.

SANTOS, Laymert Garcia dos (2009); How Global Art Transforms Ethnic Art, in: BELTING, Hans / BUDDENSIEG, Andrea (Hg.); The Global Art World. Audiences, Markets and Museums, Ostfildern, S. 164–176.

SANTOS-GRANERO (2009), Fernando; Einführung, in: ders. (Hg.); The Occult Life of Things. Native Amazonian Theories of Materiality and personhood, Tucson, S. 1–29.

SASS, Walter (Hg.) (2004a); Ima Bute Denikha. Mitos Deni, São Leopoldo.

SASS, Walter (2004b); Vorwort, in: ders. (Hg.); Ima Bute Denikha. Mitos Deni, São Leopoldo, S. 2–6.

SASS, Walter (Hg.) (2007a); Tâkuna. Nawa Bûh Amteiyam Amkira. Mitos Kanamari, São Leopoldo.

SASS, Walter (2007b); Vorwort, in: ders. (Hg.); Tâkuna. Nawa Bûh Amteiyam Amkira. Mitos Kanamari, São Leopoldo, S. 5–21.

SCHADEN, Egon (1963); Desenhos de Índios Kayová-Guarani, in: *Revista de Antropologia* Vol. 11, Nr. 1 u. 2, São Paulo, S. 79–82.

SCHMIDT-LINSEHOFF (ca. 2008), Viktoria; Spielräume im Stereotyp. Selbstreflexion des kolonisierenden, männlichen Blicks, unveröffentlichtes Paper, Trier. Im Internet unter: <<http://alt.ifk.ac.at/dl.php/1/24/2008-02-20-Schmidt-Linsenhoff.pdf>>, gesehen am: 25.05.2016.

SILVA, Aracy Lopes da / VIDAL, Lux Boelitz (1992); Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicos, in: VIDAL, Lux Boelitz (Hg.); Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética, São Paulo, S. 278–293.

SILVA, Aracy Lopes da / FARIAS, Agenor T. P. (1992); Pintura corporal e sociedade: os „partidos“ Xerente, in: VIDAL, Lux Boelitz (Hg.); Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética, São Paulo, S. 89–116.

SILVA, Marcilene da (2003); Índios Civilizados e Escolarizados em Minas Gerais no Século XIX: A Produção de Uma Outra Condição de Etnicidade, unveröffentlichte Masterarbeit, Belo Horizonte.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de (2003); Que História é Essa?, in: SANTOS, Eloina Prati dos (Hg.); Perspectivas da Literatura Ameríndia no Brasil, Estados Unidos e Canadá, Feira de Santana, S. 125–137.

SPERLING (2011), Katrin; Nur der Kannibalismus eint uns. Die Globale Kunstwelt im Zeichen kultureller Einverleibung: Brasilianische Kunst auf der documenta (=Image, Bd. 22) , Bielefeld.

SUHRBIER, Mona B. (1993); Nichts ist steter als der Wandel. Das Beispiel der Tikuna, in: GERBER, Peter R. (Hg.); 500 Jahre danach. Zur heutigen Lage der indigenen Völker beider Amerika (=Ethnologische Schriften Zürich, ESZ 13), Zürich, S. 189–203.

SUHRBIER, Mona B. (2004); To be Made and to be Drawn: The Twofold Existence of Objects, in: *Indiana* 21, Berlin, S. 79–94.

SUHRBIER, Mona B. (2008); Der „schwebende“ Topf. Die Perspektive eines indigenen Künstlers auf einen Gegenstand (Mehinako, Brasilien), in: AMELUNG, Merle / UZCÁTEGUI, Claudia / WALKOWSKI, Niels-Oliver / ZANDER, Markus (Hg.); INDIEGEGENWART. Indigene Realitäten im südamerikanischen Tiefland (=Estudios Indiana 1), Berlin, S. 257–268.

SURRALLÉS, Alexandre (2015); Cuando no hay colores en sentido absoluto. Afectividad y saturación del color en los candoshi, in: GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel / SURRALLÉS, Alexandre (Hg.); Retóricas de los sentimientos. Etnografías amerindias, Madrid / Frankfurt am Main, S. 103–123.

TASTEVIN, Constant (1920); Quelques Considérations sur les Indiens du Jurua, Separatum aus: *Bulletin e Memoires de la Société d'Anthropologie de Paris* 8, 6^e série, Paris, S. 144–154.

TUGNY, Rosângela, (Hg.) (2009); Yãmĩyxop xũnĩm yõg kutex xi ãgtux xi hemex yõg kutex. Cantos e Histórias do Morcego-Espírito e do Hemex, Rio de Janeiro.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak (1998); A Pele de Tuluperê. Uma Etnografia dos Trançados Wayana, Belém.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak (2003); O Belo é a Fera. A Estética da Produção e da Predação Entre os Wayana, Lissabon.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak (2010a); Artes Indígenas. Notas sobre a Lógica dos Corpos e dos Artefatos, in: *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares* Vol.7, Nr.1, Rio de Janeiro, S. 55–66. Im Internet unter: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/viewFile/12052/9434>>, gesehen am: 25.05.2016.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak (2010b); Os „originais“ es os „importados“: referências sobre a apreensão wayana dos bens materiais, in: *Indiana* 28, Berlin, S. 141–159.

VIDAL, Lux Boelitz (1988); Die Körperbemalung und die Zeichenkunst der Xikrín-Kayapó von Cateté, in: MÜNZEL, Mark (Hg.); Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas (=Roter Faden zur Ausstellung, Bd. 15), Frankfurt am Main, S. 331–389.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2002); Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena, in: ders.; A inconstância da alma selvagem, Rio de Janeiro, S. 345–399.

WILLEMS, Gottfried (1990); Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven, in: HARMS, Wolfgang (Hg.); Text und Bild, Bild und Text, Stuttgart, S. 414–429.

ZOLADZ, Rosza W. Vel (1987); Desenhos Espontâneos Karajá, Rio de Janeiro.

Elektronische Medien

CD-ROM:

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS (Hg.); Dicionário Houaiss. CD-ROM, Version 1.0.5, Rio de Janeiro, 2002.

Internet:

Zur kulturellen Anthropofagie:

<http://www.fabricadofuturo.org.br/fabricav4/ear_arquivos/origem_da_anthropofagia_cultural_no_contexto_modernista.pdf>, gesehen am: 19.04.2016.

<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/NELIM/ensaios_artigos/julio_antropogafiaetropicalia.pdf>, gesehen am: 19.04.2016.

Zur Sprachfamilie Katukina:

The World Atlas of Language Structures Online unter:

<<http://wals.info/language/genus/katukinan>>, gesehen am: 18.04.2016.

Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Katawixi_language>, gesehen am: 18.04.2016.

Verzeichnis der Abbildungen

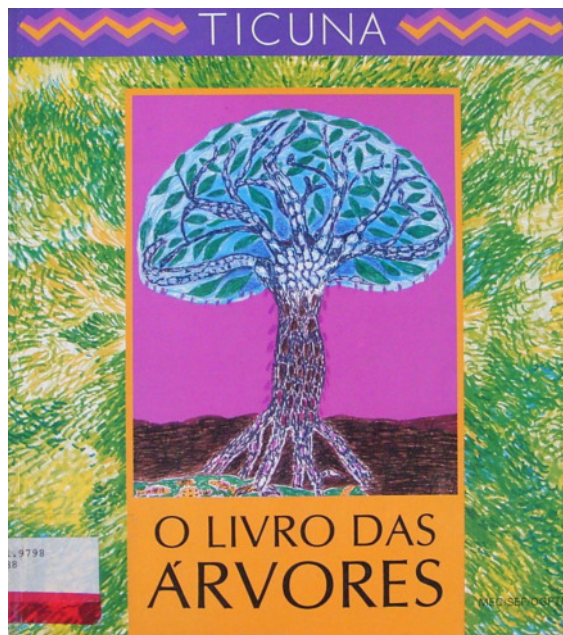


Abbildung 1

aus: Ticuna; *O Livro das Árvores*, São Paulo, 1997,
Vorderer Einband



Abbildung 2

Geno Maximiano (mulateiro)
Ataete Pereira Barbosa (coquita)
Betovem Manoel Mário (matamatá)
Teles Pedrosa Mariano (castanha-de-macaco)
João Otaviano A. Martins (seringueira)
Altino da Silva Albino (anaurá)
Filzstift auf Papier
aus: Ticuna; *O Livro das Árvores*, São Paulo, 1997

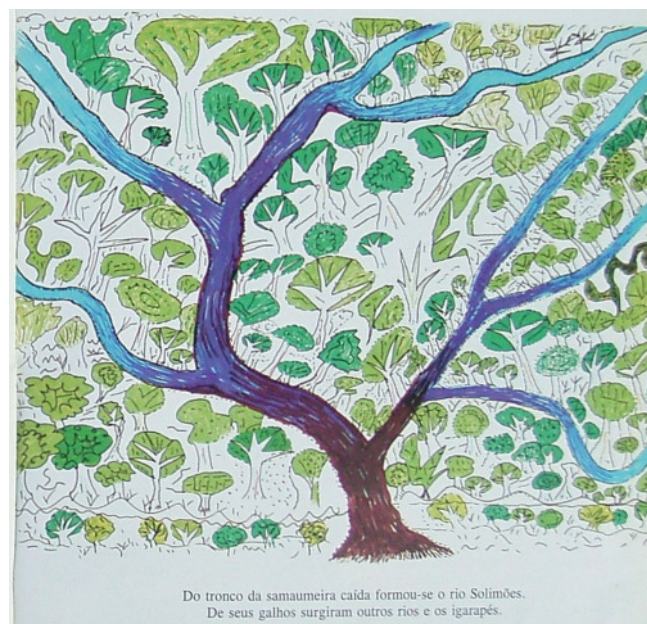


Abbildung 3

Dino Geraldo Alexandre
(Samaumeira)
Filzstift auf Papier
aus: Ticuna; *O Livro das Árvores*, São Paulo, 1997



Abbildung 4

aus: Gavazzi / Rezende; *Atlas Geográfico Indígena do Acre*, Rio Branco, 1996,
Vorderer Einband



Abbildung 5

Joaquim Mana Kaxinawá

([Der Bundesstaat] Acre im Universum)

aus: Gavazzi / Rezende; *Atlas Geográfico Indígena do Acre*, Rio Branco, 1996,



Abbildung 6
Maxakali
(Batman)
Bleistift auf Papier, 29,7 x 21,0 cm
Februar 2009



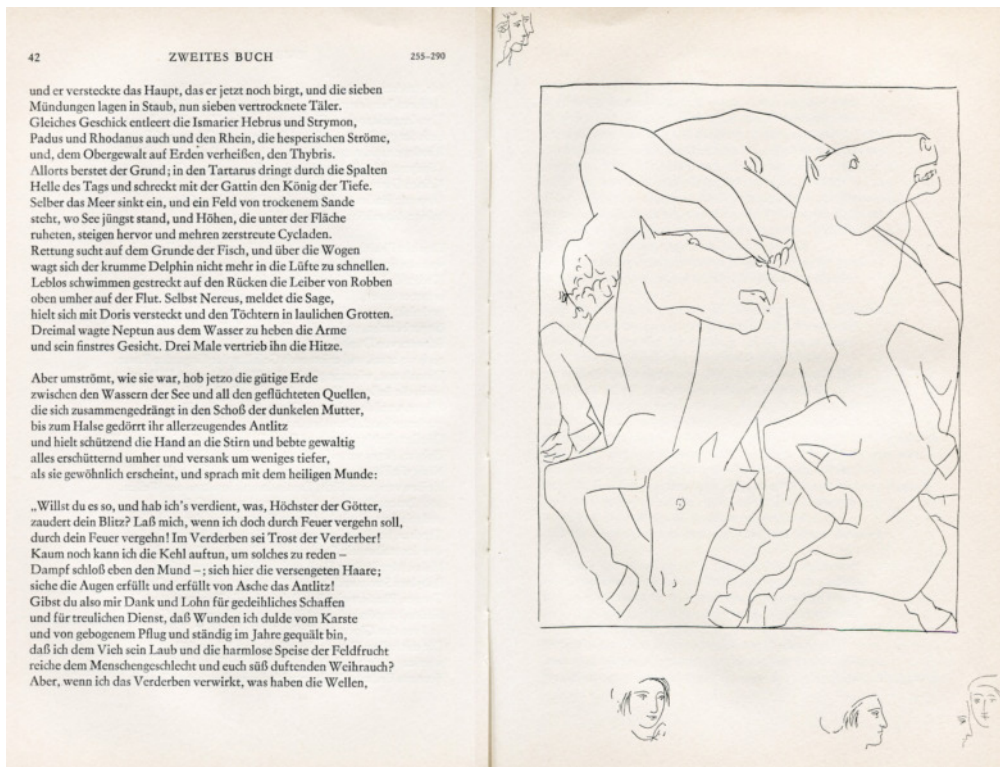
Abbildung 7
Silvio de Souza
(Xondaro – Guarani-Krieger)
Filzstift auf Papier
1999
aus: Ferreira / Suhrbier; *The Poetics of Tupi-Guarani Art*, 2002



Abbildung 8
Albert Eckhout
Tupinambá-Frau
Öl auf Leinwand, 265 x 157 cm
1641, Dänisches Nationalmuseum Kopenhagen
aus: Sullivan; *Brazil. Body and Soul*, New York, 2001



Abbildung 9
Pablo Picasso
Pomona und Vertumnus
Radierung
1931
aus: Ovid; *Metamorphosen*, Leipzig, 1971, vorderer Einband

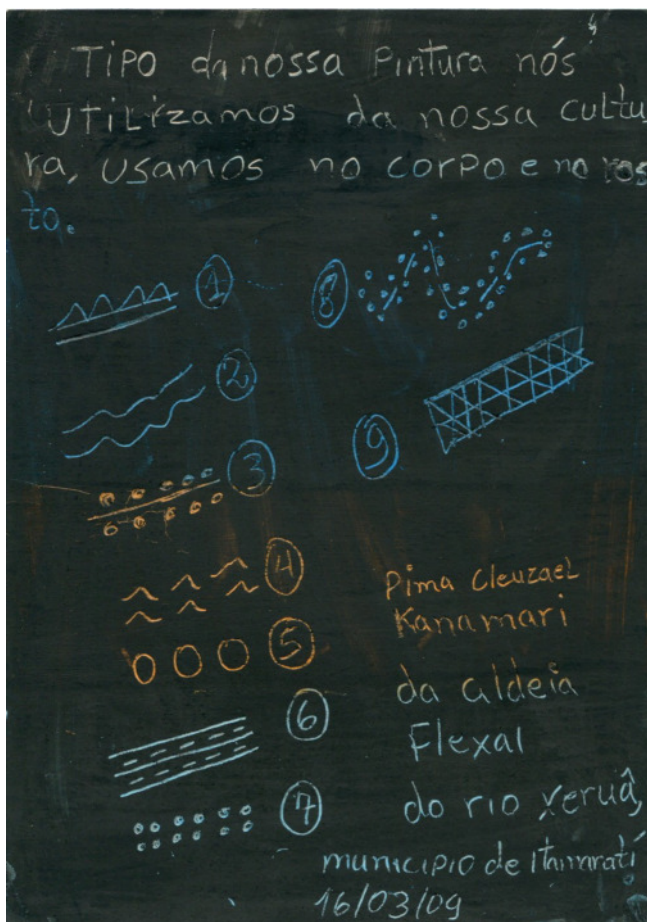
**Abbildung 10**

Pablo Picasso

Zeichnung zum 2. Buch der *Metamorphosen* Ovids

Radierung

1931

aus: Ovid; *Metamorphosen*, Leipzig, 1971**Abbildung 11**

Pima Cleuzael Kanamari

(Elemente der Körperbemalung)

Wachsstift, Puder, Tinte auf Papier

21,0 x 14,8 cm

März 2009

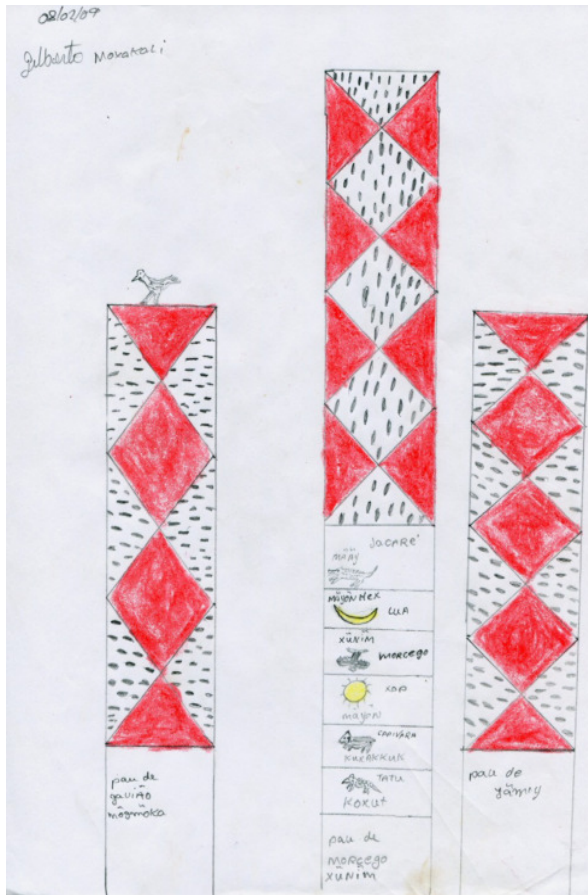


Abbildung 12
Gilberto Maxakali
(Mimãnãm – Religionspfahl)
Bleistift, Wachsstift auf Papier, 21 x 29,7 cm
Februar 2009

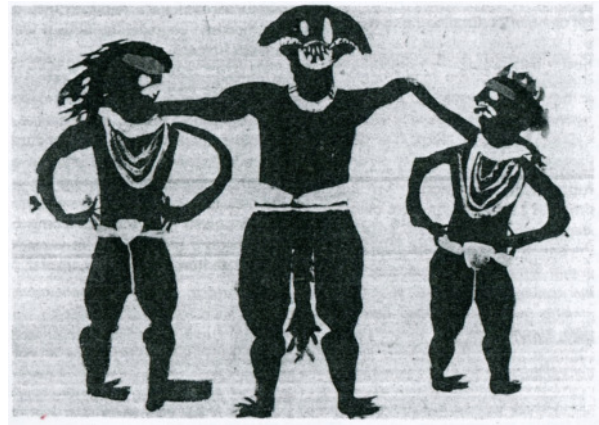


Abbildung 13
Txikiapálo Mehináku
1970
aus: Fénelon Costa; *O Sobrenatural, o Humano e o Vegetal*, in: Ribeiro; *Suma Etnológica 2*, Petrópolis, 1986

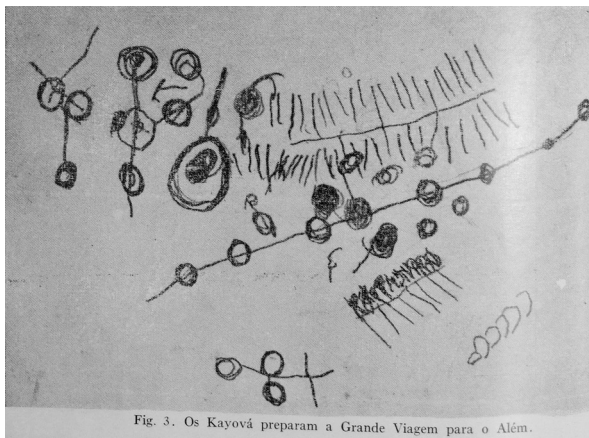


Fig. 3. Os Kayová preparam a Grande Viagem para o Além.

Abbildung 14
Karaíresá Guarani-Kayová
1949/50
aus: Schaden; *Desenhos de Índios Kayová-Guarani*,
in: *Revista de Antropologia*, São Paulo, 1963

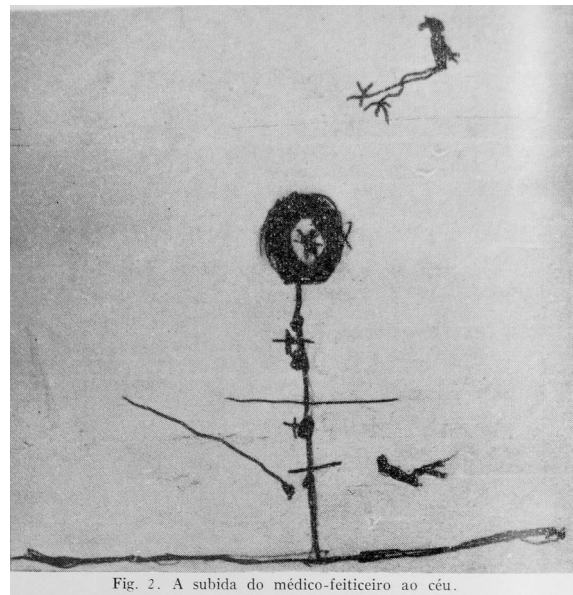


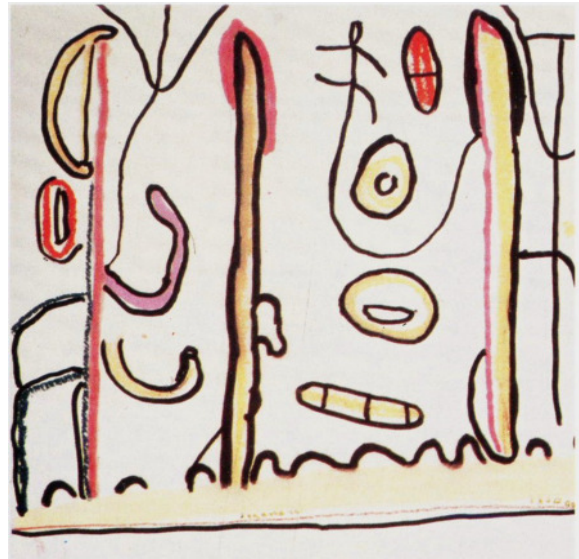
Fig. 2. A subida do médico-feiticeiro ao céu.

Abbildung 15
Miringuasú Guarani-Kayová
1949/50
aus: Schaden; *Desenhos de Índios Kayová-Guarani*,
in: *Revista de Antropologia*, São Paulo, 1963

**Abbildung 16**

Yaweteíwe Yanomami
1979

aus: Pérez, *Die Zeichnungen der Yanomami als Hinweis auf Fragen der primitiven Kunst*, in: Münzel (Hg.); *Die Mythen Sehen*, Frankfurt/Main, 1988

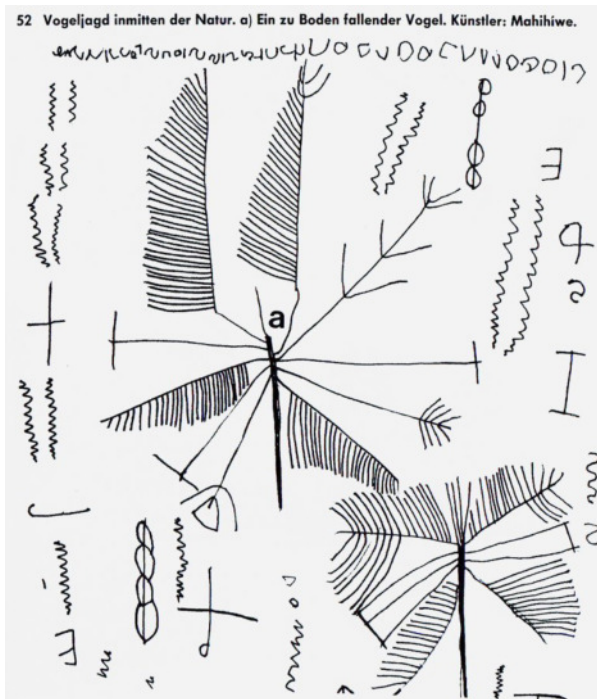
**Abbildung 17**

Yaweteíwe Yanomami

(Wie die Weißen Holzpfosten zusammenbinden und so ihre Hütten bauen)

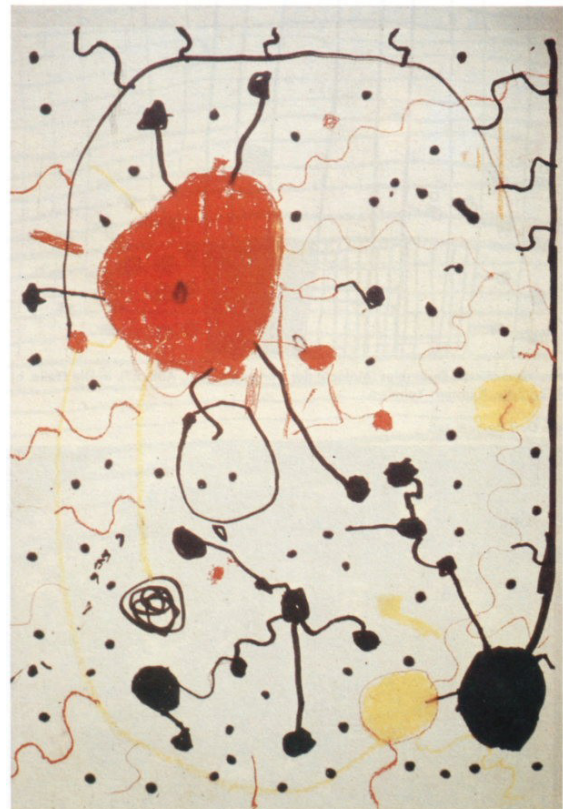
1979

aus: Pérez, *Die Zeichnungen der Yanomami als Hinweis auf Fragen der primitiven Kunst*, in: Münzel (Hg.); *Die Mythen Sehen*, Frankfurt/Main, 1988

**Abbildung 18**

Mahihiwe Yanomami
(Vogeljagd inmitten der Natur)
1979

aus: Pérez, *Die Zeichnungen der Yanomami als Hinweis auf Fragen der primitiven Kunst*, in: Münzel (Hg.); *Die Mythen Sehen*, Frankfurt/Main, 1988

**Abbildung 19**

Haimö Yanomami
1979

aus: Pérez, *Die Zeichnungen der Yanomami als Hinweis auf Fragen der primitiven Kunst*, in: Münzel (Hg.); *Die Mythen Sehen*, Frankfurt/Main, 1988

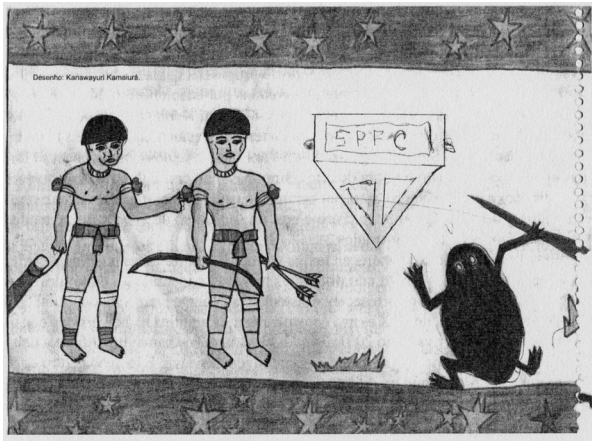


Abbildung 20

Kariawayuri Kamaiurá
1999

aus: Prinz; *El arte de la apropiación*, in: Zeitschrift
INDIANA, Berlin, 2004

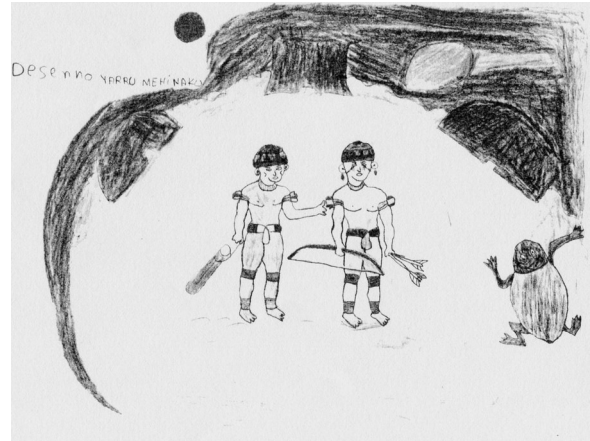


Abbildung 21

Yarru Mehinako
2000

aus: Prinz; *El arte de la apropiación*, in:
Zeitschrift *INDIANA*, Berlin, 2004



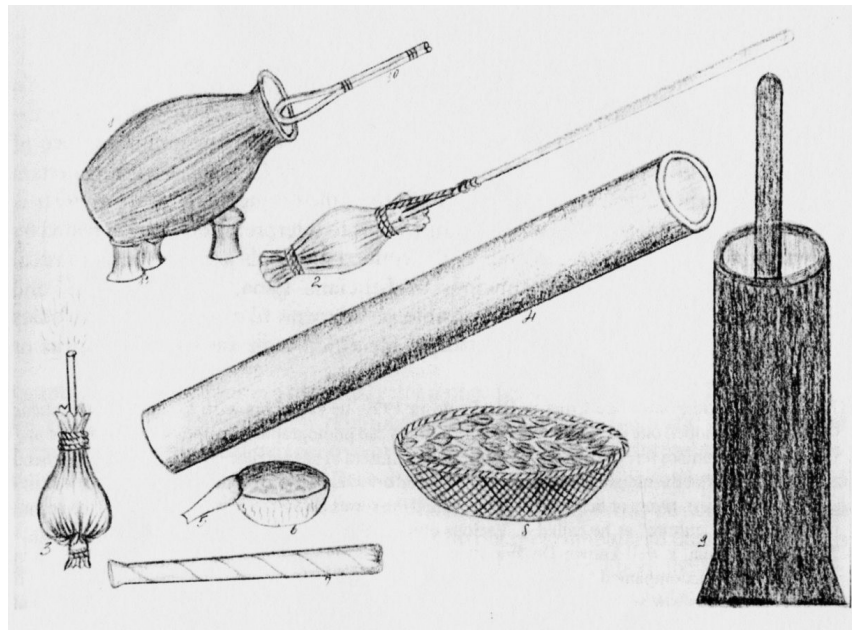
Abbildung 22

Sumor Deni
(Tukan, Caju und Känguru)
Wachsstift, Puder, blaue Tinte und
Kugelschreiber auf Papier, 29,7 x 21,0 cm
März 2009



Abbildung 23

Gilberto Maxakali
(Kāmānok, hāmġāy, kuxakkux
– Pferd, Jaguar, Wasserschwein)
Bleistift, Buntstift und Wachsstift auf Papier,
29,7 x 21,0 cm
Februar 2009

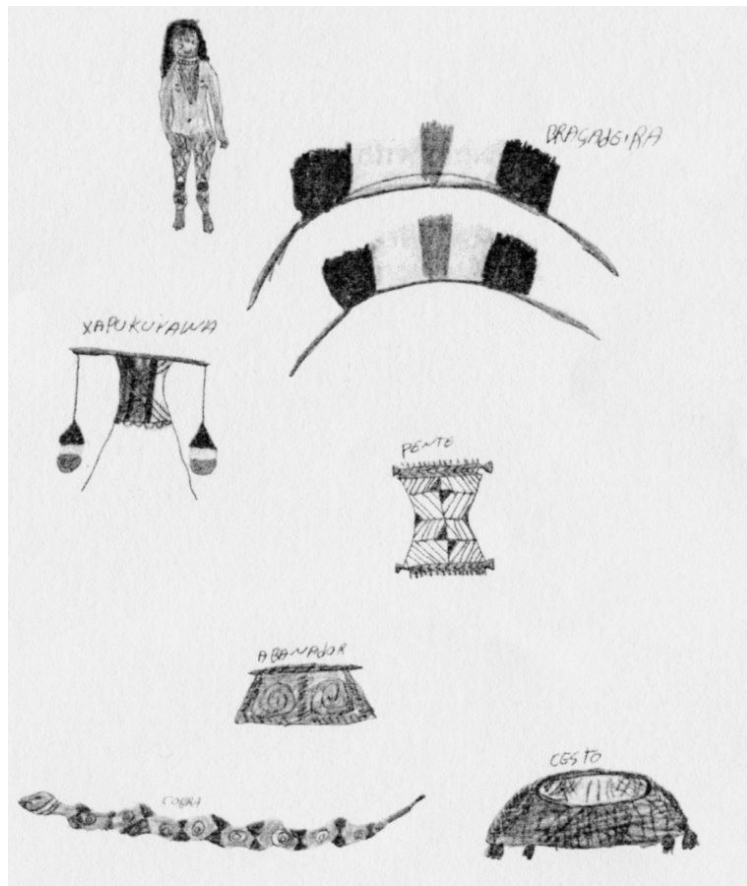
**Abbildung 24**

Alfredo Fontes Tukano

(Die Kultur)

2000

Weltkulturen Museum, Frankfurt/Main

aus: Suhrbier; *To be made and to be drawn*, in: Zeitschrift *INDIANA*, Berlin, 2004**Abbildung 25**

Carlinho Eyukate Mehinako

2000

Weltkulturen Museum, Frankfurt/Main

aus: Suhrbier; *To be made and to be drawn*, in: Zeitschrift *INDIANA*, Berlin, 2004



Abbildung 26
Tsakopa Kanamari
Tatauierung
Aldeia Flechal, März 2009



Abbildung 27
Ton Kanamari
(Marinawa, Moroh und Rami)
Gouache, Bleistift, Wachsstift und Kugelschreiber auf Papier, 14,8 x 21,0 cm
März 2009

OMANDAK UNHAM = RESADOR: da Aldeia qui cura os Criança qui estão doente: Tira primeiro casca de uma árvore qui nós chama de Omandak Cu-iba queima no fogo pegui a singa coloquei no fogo machuquei bem não pegui com outro singa de outra madeira. Depois misturei com Papé Coloquei na mão à sapra para dentro do nariz chupa na aldisa da do Criança Depois vai para a mata quando chegar na mata Malinpi bem ~~o~~ o lugar para sentar fecha os olhos Coloquei a mão no joelho depois faz a meditação chamando o espírito de quem está doente durante 20 minutos Vale pode ver o espírito da pessoa # Também fiquei com galho de ~~árvore~~ abano o espírito do doente a safrar a doença do espírito de quem está doente doente

depois volta para

a casa

quando chegar

em casa

faz a mesma

forma do vale faz

na mata



17.03.009: nome = Manoel Daora Kanamari Aldeia-Grande unido

1/1

1/1

Abbildung 28

Manoel Daora Kanamari

(omandak unham – Beter)

Holzschnitt, Offsetfarbe und Kugelschreiber auf Papier, 35,6 x 21,6 cm

März 2009



Abbildung 29
Kanamari
Pedahpowa, Warapekom
Aldeia Flechal, März 2009
Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 30
Kanamari
Peda
Aldeia Flechal, März 2009
Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 31

Miguel Kanamari

(Elemente der Kanamari-Kultur, unten Peda / Pida, an der rechten Bildseite Elemente der Körperbemalung)

Wachsstift, Puder und Tinte auf Papier, 29,7 x 21,0 cm

März 2009



Abbildung 32

Pima Cleuzael Kanamari

(Pampore)

Wachsstift, Puder und schwarze Tinte auf
Papier, 29,7 x 21,0 cm

März 2009



Abbildung 33

Pima Cleuzael Kanamari

(Pampore, verso von Abbildung 32, Ausschnitt)

Bleistift auf Papier, 29,7 x 21,0 cm

März 2009



Abbildung 34
Kanamari
Pampore
Aldeia Flechal, März 2009
Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 35
Kanamari
Pampore
Aldeia Flechal, März 2009
Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 36
Kanamari
Bemalung des Haarkranzes Keeta mit Urucum
Aldeia Flechal, März 2009
Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 37

Kanamari

Haarkranz Towâhñem mit Schweif

Aldeia Flechal, März 2009

Foto: Sebastian Hainsch

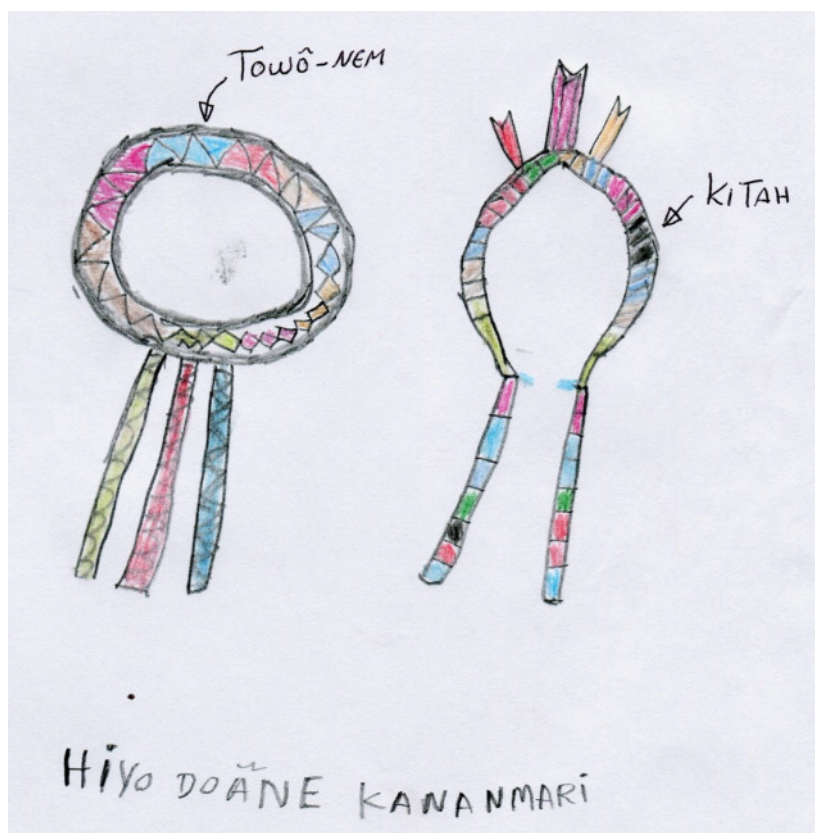


Abbildung 38

Hiyo Doâne Kanamari

(towô-nem und kitah, Ausschnitt)

Kugelschreiber, Bleistift und Buntstift auf Papier, 29,7 x 21,0 cm

März 2009



Abbildung 39
 Kanamari
 Kinder mit Gesichtsbemalung mit Urucum
 Aldeia Flechal, März 2009
 Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 40
 Kanamari
 Frau mit Gesichtsbemalung mit Urucum
 Aldeia Flechal, März 2009
 Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 41



Abbildung 42

Abbildung 41
Miguel Kanamari
(môro – Keramikgefäße, Ausschnitt)
Gouache, Bleistift und Kugelschreiber auf Papier,
21,0 x 29,7 cm
März 2009

Abbildung 42
Miguel Kanamari
(vor der Ankunft der Portugiesen in Brasilien, Ausschnitt)
Gouache, Kugelschreiber und Wachsstift auf Papier,
29,7 x 21,0 cm
März 2009



Abbildung 43

Ton Kanamari

(torikom, tori und tom – Körbe, Ausschnitt)

Wachsstift und Kugelschreiber auf Papier, 29,7 x 21,0 cm

März 2009

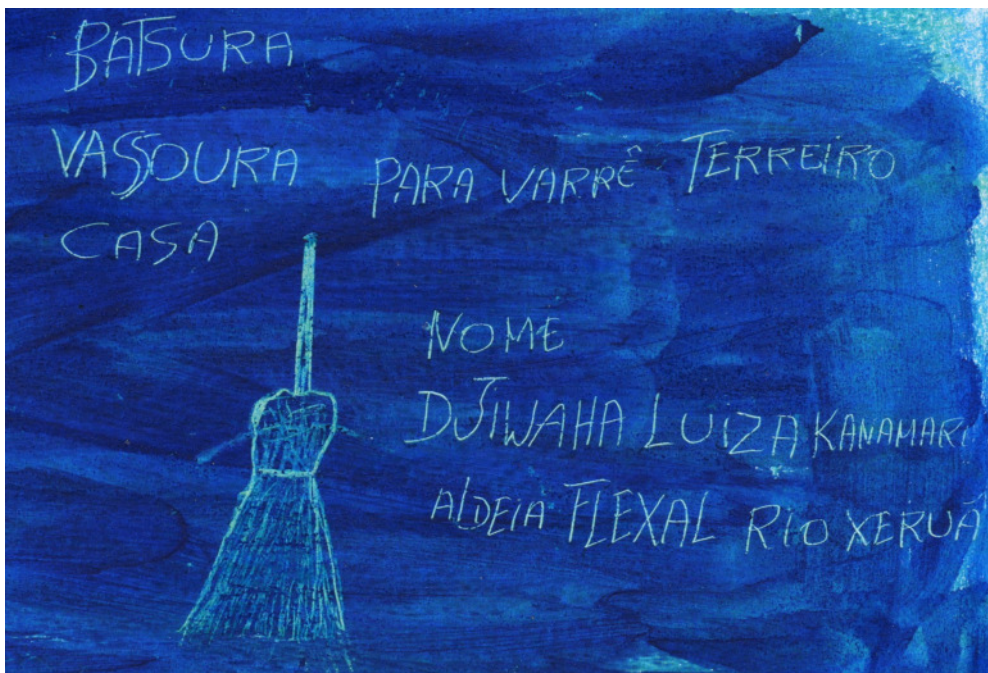


Abbildung 44

Djiwaha Luiza Kanamari

(batsura – Besen, Ausschnitt)

Wachsstift, Puder und blaue Tinte auf Papier, 14,8 x 21,0 cm

März 2009



Abbildung 45
Kanamari
Kanamari mit Maske
während Brincadeira Kereweno
Aldeia Flechal, August 2008
Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 46
Kanamari
Herstellung einer Maske für Brincadeira Kereweno
Aldeia Flechal, August 2009
Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 47

Kanamari

Palmenfasern für Herstellung der Maske
der Brincadeira Kereweno

Aldeia Flechal, August 2008

Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 48

Kanamari

Der Sohn von Pawana Edmilsson

Kanamari zeigt den Kindern die
Herstellung der Maske

Aldeia Flechal, August 2008

Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 49

Kanamari

Tsakopa Kanamari mit Gesichtsbemalung
und Tatauierungen auf den Oberarmen

Aldeia Flechal, März 2009

Foto: Sebastian Hainsch

**Abbildung 50**

Kanamari

Tsakopa Kanamari mit Gesichtsbemalung
Aldeia Flechal, März 2009

Foto: Sebastian Hainsch

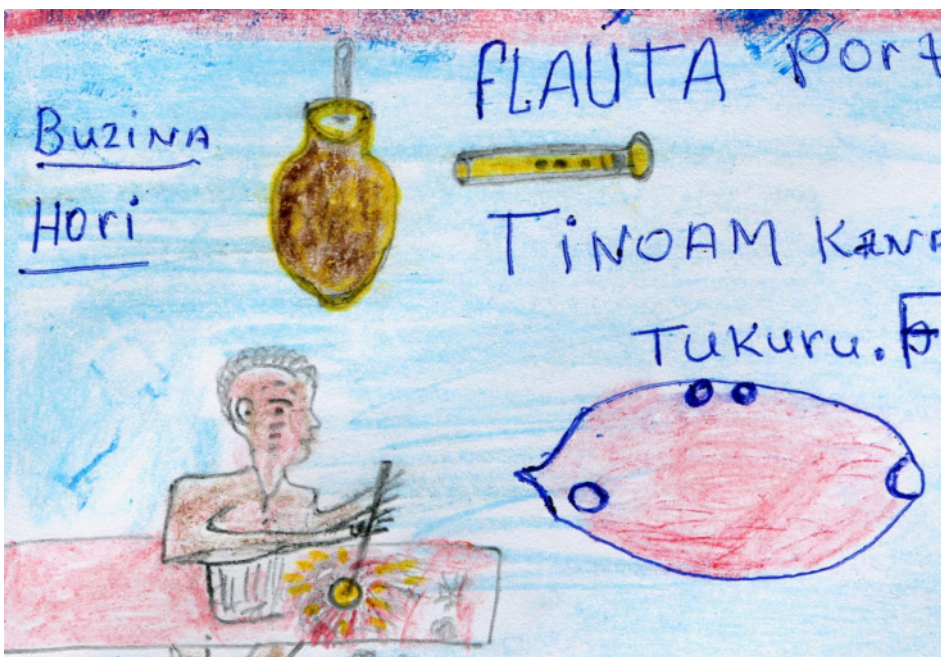
**Abbildung 51**

Kanamari

Frucht, zur Verwendung für
Gesichtsbemalung, siehe Abb. 49 u. 50)

Aldeia Flechal, März 2009

Foto: Sebastian Hainsch

**Abbildung 52**Parawi Miguel Kanamari
(vor der Ankunft der
Portugiesen, Ausschnitt von
Abb. 42 mit Flöte und
anderen Blasinstrumenten)
Wachsstift, Kugelschreiber
und Buntstift auf Papier,
21,0 x 29,7 cm
März 2009

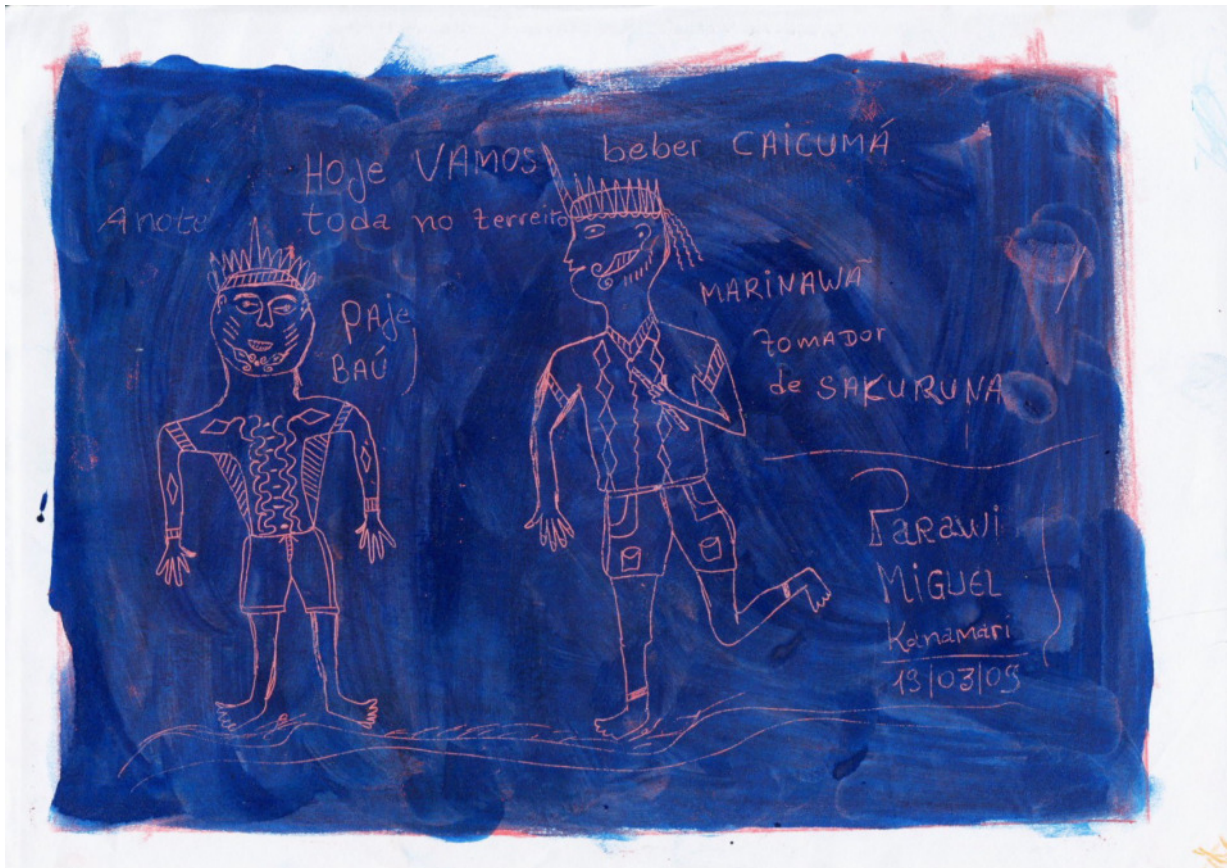


Abbildung 53a

Parawi Miguel Kanamari

(Heute trinken wir die ganze Nacht Caiçuma auf dem zentralen Platz)

Wachsstift, Puder und blaue Tinte auf Papier, 21,0 x 29,7 cm

März 2009



Abbildung 54

Vabishi Varasha Deni

(vashura – Besen)

Wachsstift, Puder und schwarze Tinte auf Papier
29,7 x 21,0 cm

März 2009

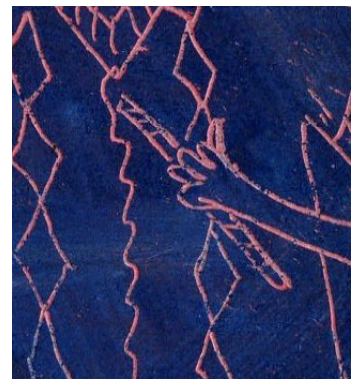


Abbildung 53b

Ausschnitt aus Abbildung 53a



Abbildung 55
Kanamari
Typisches Haus der Flussbewohner Amazoniens
Aldeia Flechal, März 2009
Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 56
Kanamari
Brincadeira Kereweno
Aldeia Flechal, August 2008
Foto: Sebastian Hainsch



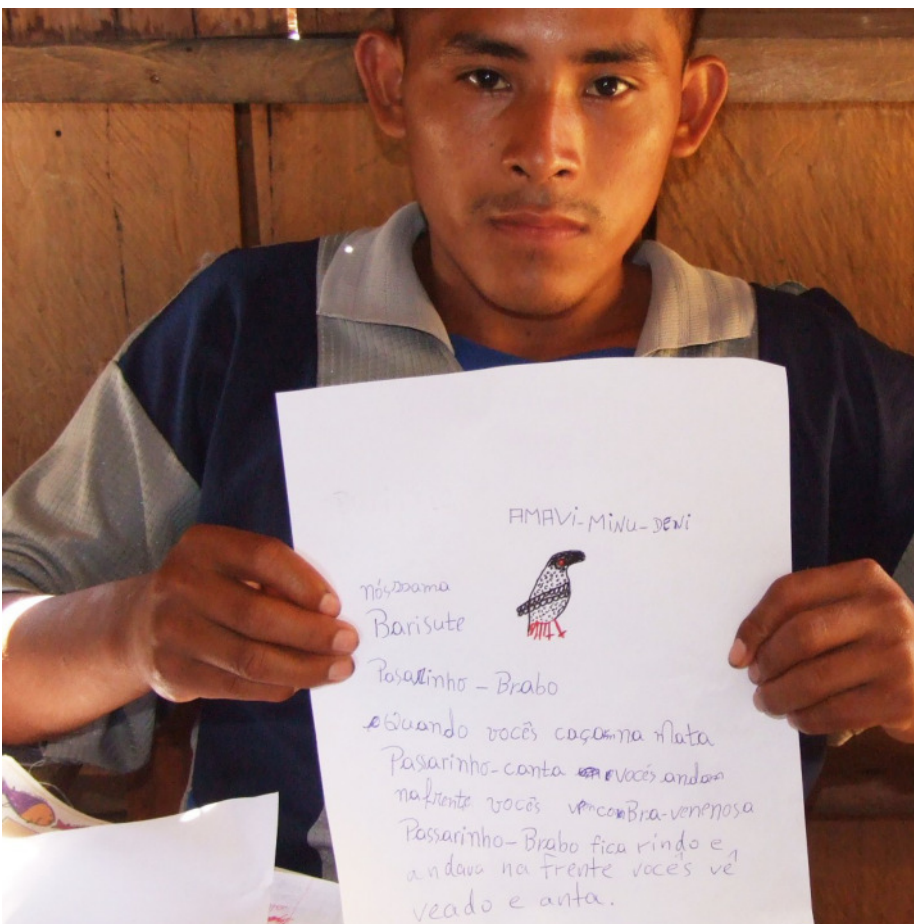
**Abbildung 57a**

Kanamari

Oki José Kanamari zeigt seine
Zeichnung zum Geier, der den
Regen ankündigt

Aldeia Flechal, August 2008

Foto: Sebastian Hainsch

**Abbildung 57b**

Deni

Amavi Minu Deni zeigt seine
Zeichnung zum Vogel, der
bei der Jagd hilft

Aldeia Flechal, August 2008

Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 58 a, b
 Deni
 Herstellung und Gebrauch von Siná – Schnupftabak
 Aldeia Boiador, August 2008 / März 2009
 Foto: Sebastian Hainsch

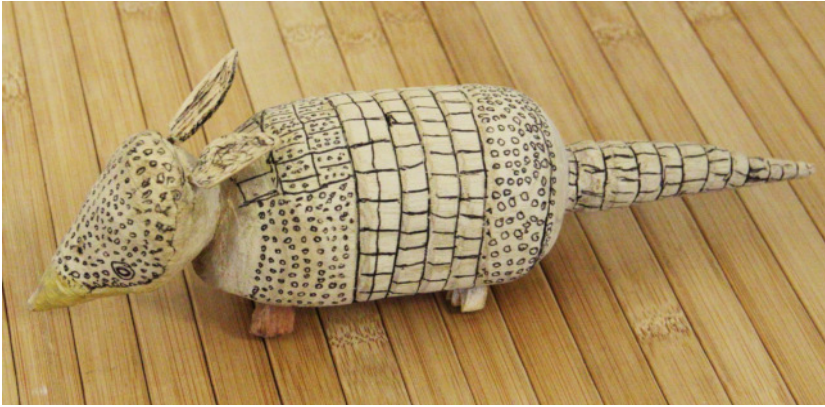


Abbildung 59

Zé Quente Maxakali

Gürteltier

Kugelschreiber und Holz, ca. 6 x 24 cm

Februar 2009

Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 60

Maxakali

Kind mit geschnitztem Messer

von Zé Quente Maxakali

Aldeia Verde, Februar 2009

Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 61

Maxakali

Vogel-Geister

Aldeia Verde, 2008

Foto: Marinete Maxakali

aus: Alvarenga / Fotógrafas

Tikmũ'ün; *Koxup Xop. Imagem*,

Rio de Janeiro, 2009



Abbildung 62

Maxakali

Yãmĩy mit Kopfbedeckung aus Papier, Kleidung aus Mülltüten, T-Shirts und Stoffen

Aldeia Verde, Februar 2009

Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 63

Maxakali

zwei Yãmĩy mit Kopfbedeckung aus T-Shirts und Mülltüten

Aldeia Verde, Februar 2009

Foto: Júlia Bernardes

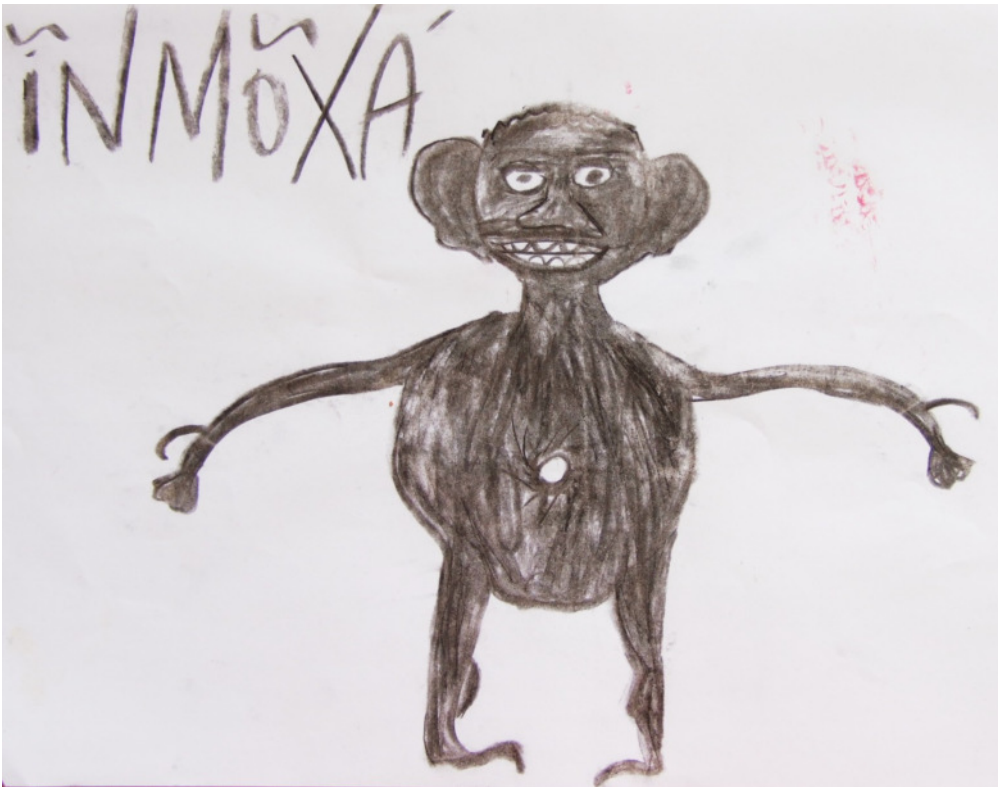


Abbildung 64
 Yaet Isael Maxakali
 (Īnmōxā – Jaguargeist)
 Kohlestift auf Papier
 21 x 29,7 cm
 Februar 2009



Abbildung 65
 Rafael Maxakali
 (Īnmōxā – Jaguargeist)
 aus: Maxakali; *Hitupmã'ax*. Curar, Belo
 Horizonte, 2008



Abbildung 66

Maxakali

Yaet Isael Maxakali (vo. re.) wird durch den Schamanen Totó Maxakali (vo. li.) mit Hilfe eines bemalten Holzstabes im Gesang unterwiesen

Aldeia Verde, Februar 2009

Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 67

Maxakali

Yãmîy (Mõgmõka – Greifvogel) schlägt Baum für Mĩmãnãm (Religionspfahl)

Aldeia Verde, August 2008

Foto: Maxakali



Abbildung 68
Maxakali
Yãmĩy bemalen Mĩmãnãm
Aldeia Verde, August 2008
Foto: Maxakali



Abbildung 69 a, b
Maxakali
Yãmĩy (Mõgmõka) tragen
Mĩmãnãm zum Dorf
Aldeia Verde, August 2008
Fotos: Maxakali



Abbildung 70 a, b, c, d

Maxakali

a: Mĩmãmãm (Religionspfahl) vor Kuxex (Religionshaus); b, c, d: bemalte Religionspfähle

Aldeia Verde, Februar 2009

Fotos: Sebastian Hainsch





Abbildung 71

Maxakali

Musikethnologe (li.) mit Aufnahmegerät während eines Maxakali-Rituals

Foto: Sebastian Hainsch

Aldeia Verde, Februar 2009



Abbildung 72

Maxakali

(Fotograf und Xünĩm – Fledermaus, Ausschnitt)

Ausradierte Zeichnung

Bleistift auf Papier, 21,0 x 29,7 cm

Februar 2009

**Abbildung 73**

Maxakali

aus: Alvarenga / Fotógrafas
Tikmũ'ũn; *Koxup Xop. Imagem*,
Rio de Janeiro, 2009, Vorderer
Einband, Foto: Ana Alvarenga

**Abbildung 74**

Maxakali

Frauen nähen Kleider

Foto: Maria Delcida Maxakali
aus: Alvarenga / Fotógrafas
Tikmũ'ũn; *Koxup Xop. Imagem*,
Rio de Janeiro, 2009

**Abbildung 75**

Maxakali

Frauen fertigen Hüte des Geistes
Mõgmõka

Foto: Daldina Maxakali
aus: Alvarenga / Fotógrafas
Tikmũ'ũn; *Koxup Xop. Imagem*,
Rio de Janeiro, 2009

**Abbildung 76**

Maxakali

Yãmĩhex – Geist der Frauen

Foto: Suely Maxakali

aus: Alvarenga / Fotógrafas Tikmũ'ũn;

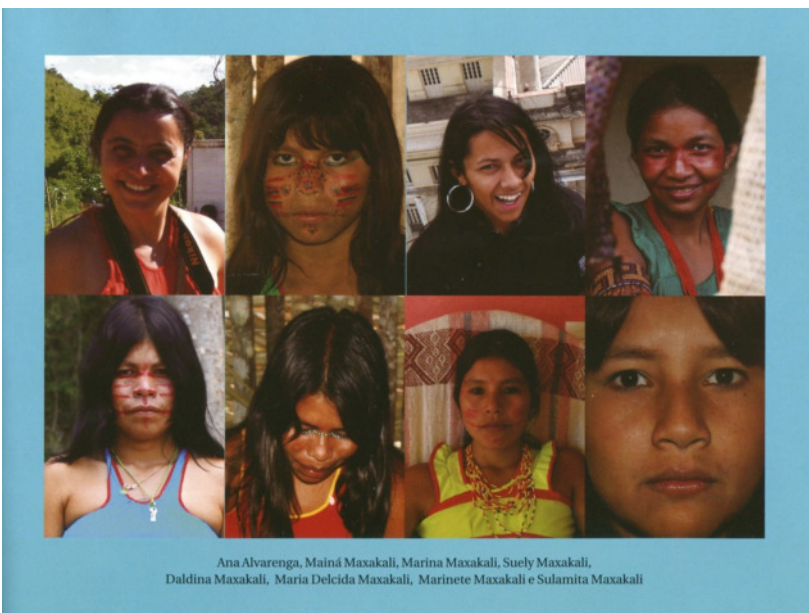
Koxup Xop. Imagem, Rio de Janeiro, 2009**Abbildung 77**

Maxakali

Brincadeira Mĩm topa – kleiner Specht

Foto: Marinete Maxakali

aus: Alvarenga / Fotógrafas Tikmũ'ũn;

Koxup Xop. Imagem, Rio de Janeiro, 2009**Abbildung 78**

Maxakali

Die Fotografinnen des Buches

Koxuk Xop. Imagem

aus: Alvarenga / Fotógrafas Tikmũ'ũn;

Koxup Xop. Imagem, Rio de Janeiro, 2009



Abbildung 79

Maiza Maxakali

(Kunsth Handwerk)

Gouache, Bleistift und Buntstift auf braunem

Packpapier, ca. 40 x 30 cm

Februar 2009



Abbildung 80

Cassiano Maxakali

(Maxakali-Frau, Ausschnitt)

Bleistift und Gouache auf Papier, 29,7 x 21,0 cm

Februar 2009



Abbildung 81
 Gilmar Maxakali
 (Maxakali-Frau mit Kleid und Körperbemalung)
 Bleistift, Filzstift und Wachsstift auf Papier
 29,7 x 21,0 cm
 Februar 2009



Abbildung 82
 Maxakali
 Mädchen
 Aldeia Verde, Februar 2009
 Foto: Júlia Bernardes



Abbildung 83
 (Maxakali-Frauen / -Mädchen mit Kleid, Ausschnitt)
 Filzstift und Wachsstift auf Papier, 21,0 x 29,7 cm
 Februar 2009



Abbildung 84a
(Maxakali-Dorf mit Haus)
Gouache auf rosafarbenem Papier
ca. 30 x 45 cm
Februar 2009



Abbildung 84b
(Ausschnitt von 84a, Haus mit
Abdeckung aus Palmwedeln)



Abbildung 85
Maxakali
Traditionelles Haus mit abgedeckten
Seitenwänden, Abdeckung aus Palmwedeln
Aldeia Verde, Februar 2009
Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 86
Maxakali
Traditionelles Haus
Aldeia Verde, Februar 2009
Foto: Sebastian Hainsch

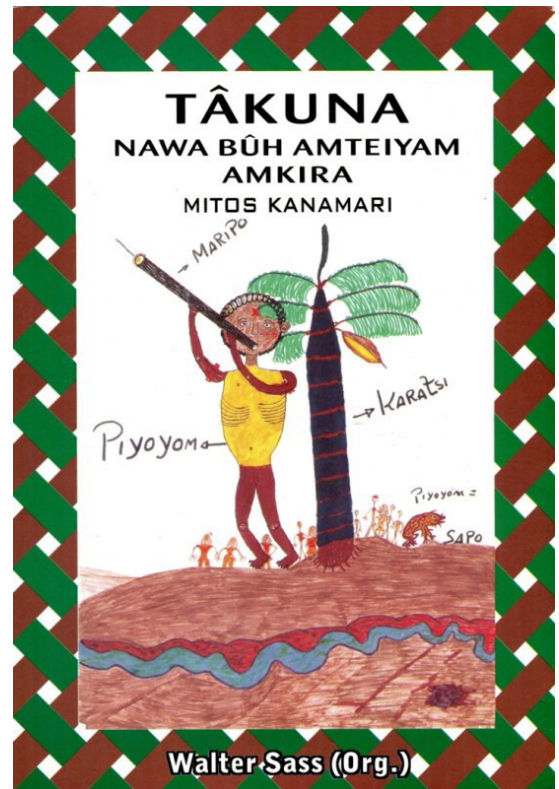


Abbildung 87
aus: Sass; *Mitos Kanamari*, São Leopoldo, 2007,
Vorderer Einband, unter Verwendung einer
Zeichnung von Ton Kanamari



Abbildung 88
Ton Kanamari
(adjaba nawa amkira – der Geist Adjaba)
Filzstift und Bleistift auf Papier
Aus: Sass; *Mitos Kanamari*, São Leopoldo, 2007



Abbildung 89
Yodji José Kanamari
(wana adjaba itsonem nawa amkira – Wana und der
Geist Adjaba), Filzstift auf Papier
aus: Sass; *Mitos Kanamari*, São Leopoldo, 2007



Abbildung 90

Ton Kanamari
(Marinawa, Moroh und Rami)

Gouache, Bleistift, Wachstift und Kugelschreiber
auf Papier, 14,8 x 21,0 cm
März 2009



Abbildung 91

Kanamari
(Geschichte vom Feuer)
Filzstift und Bleistift auf Papier
aus: Sass; *Mitos Kanamari*,
São Leopoldo, 2007

**Abbildung 92**

Kanamari

(hôdjah nawa amkira – Geschichte vom Feuer)

Filzstift und Bleistift auf Papier

aus: Sass; *Mitos Kanamari*, São Leopoldo, 2007**Abbildung 93**

Kanamari

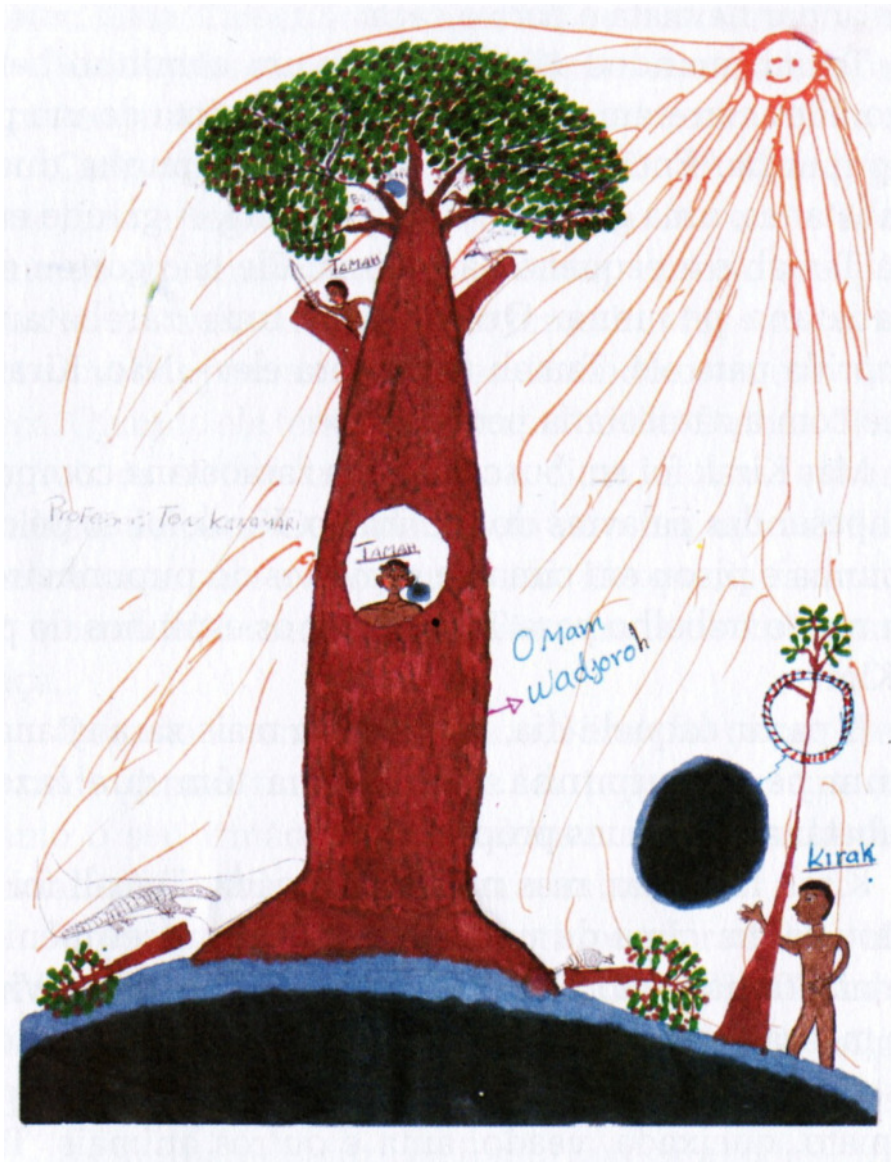
(hôdjah nawa amkira

– Geschichte vom Feuer)

Filzstift und Bleistift auf Papier

aus: Sass; *Mitos Kanamari*,

São Leopoldo, 2007

**Abbildung 94**

Ton Kanamari

(Geschichten von Tamah und Kirak)

Filstift und Bleistift auf Papier

aus: Sass; *Mitos Kanamari*,
São Leopoldo, 2007**Abbildung 94a**

Ausschnitt von Abb. 94

**Abbildung 95**

Ton Kanamari

(Geschichten von Tamah und Kirak)

Filzstift und Bleistift auf Papier

aus: Sass; *Mitos Kanamari*,

São Leopoldo, 2007

**Abbildung 96**

Djomi Nonato Kanamari

(towônem – Haarkranz, der von Frauen getragen wird)

Wachsstift, schwarze Tinte und Puder auf Papier

29,7 x 21,0 cm

März 2009

**Abbildung 97**

Paranem Manoel (Pima Cleuzael) Kanamari
 Filzstift auf Papier
 aus: Sass; *Mitos Kanamari*,
 São Leopoldo, 2007

**Abbildung 98**

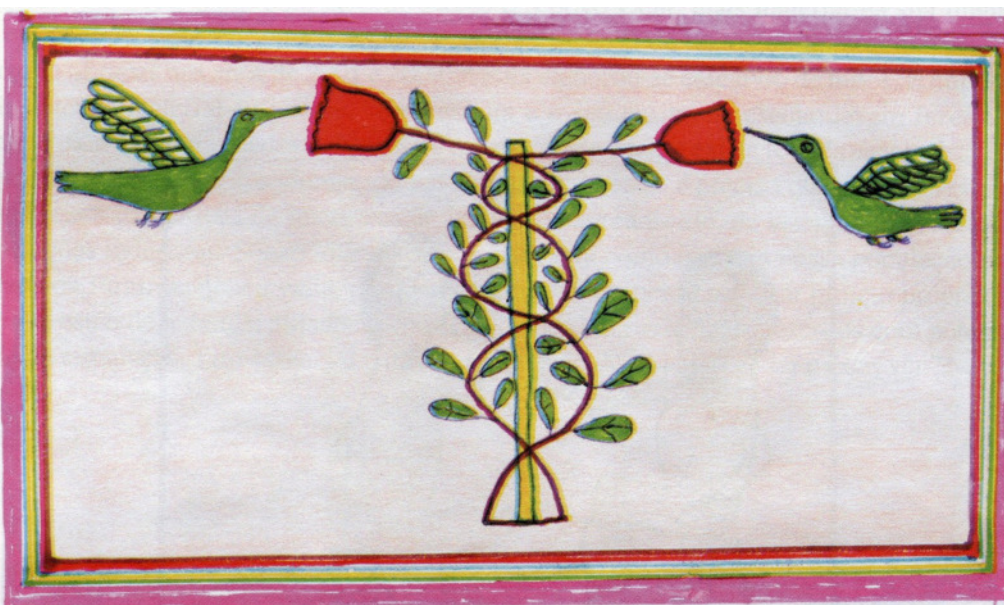
Parawi Miguel Kanamari
 (Fische, Schlange und Schildkröte,
 Ausschnitt)
 Wachsstift, Puder, blaue Tinte und
 Kugelschreiber auf Papier, 29,7 x 21,0 cm
 März 2009

**Abbildung 99**

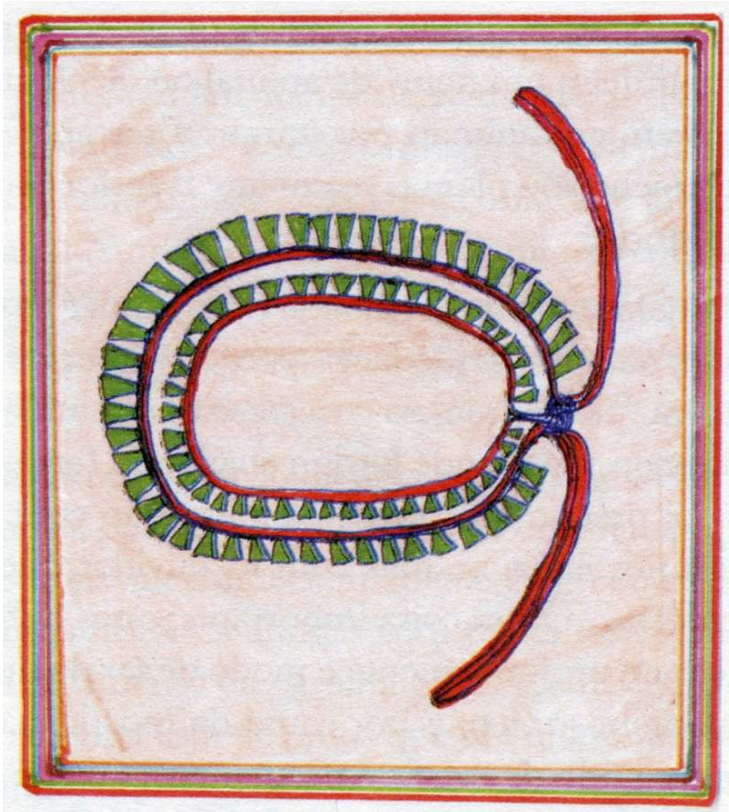
Parawi Miguel Kanamari
(Schrift, Ausschnitt)
Wachsstift, schwarze
Tinte und Puder auf
Papier, 29,7 x 21,0 cm
März 2009

**Abbildung 100**

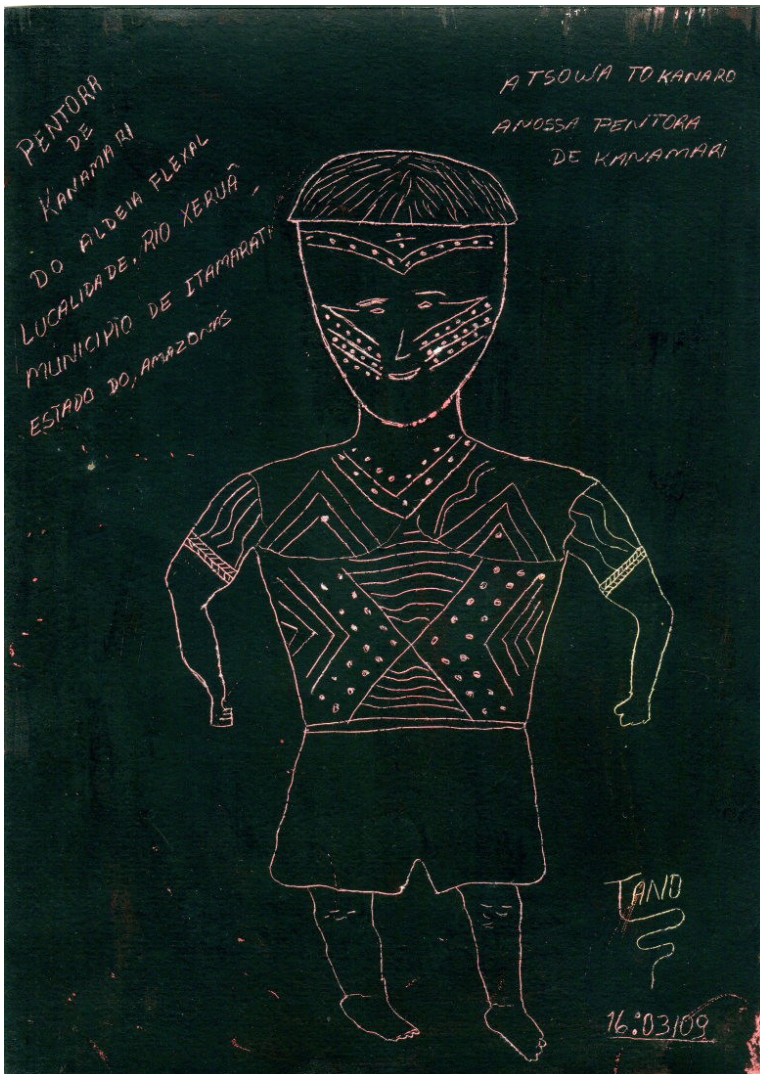
Vamuna Deni
(biha' abanuni bedivizehe
tukhamitade – Der Geist von
Cará)
Wachsstift, Bleistift, Filzstift
und Kugelschreiber auf Papier
aus: Sass; *Mitos Deni*,
São Leopoldo, 2004

**Abbildung 101**

Deni
(Kolibris und Blüten)
Wachsstift, Filzstift
und Kugelschreiber auf
Papier
aus: Sass; *Mitos Deni*,
São Leopoldo, 2004

**Abbildung 102**

Deni
(Halskette aus Tierzähnen)
Wachsstift, Filzstift und
Kugelschreiber auf Papier
aus: Sass; *Mitos Deni*,
São Leopoldo, 2004

**Abbildung 103**

Tano Kanamari
(pintura de kanamari – Bemalung der
Kanamari)
Wachsstift, schwarze Tinte und Puder auf
Papier, 21,0 x 14,8 cm
März 2009



Abbildung 104
 Vamuna Deni
 (Geschichte vom Jaguar und Nupera, Ausschnitt)
 Wachsstift, Buntstift und Kugelschreiber auf Papier
 aus: Sass; *Mitos Deni*, São Leopoldo, 2004

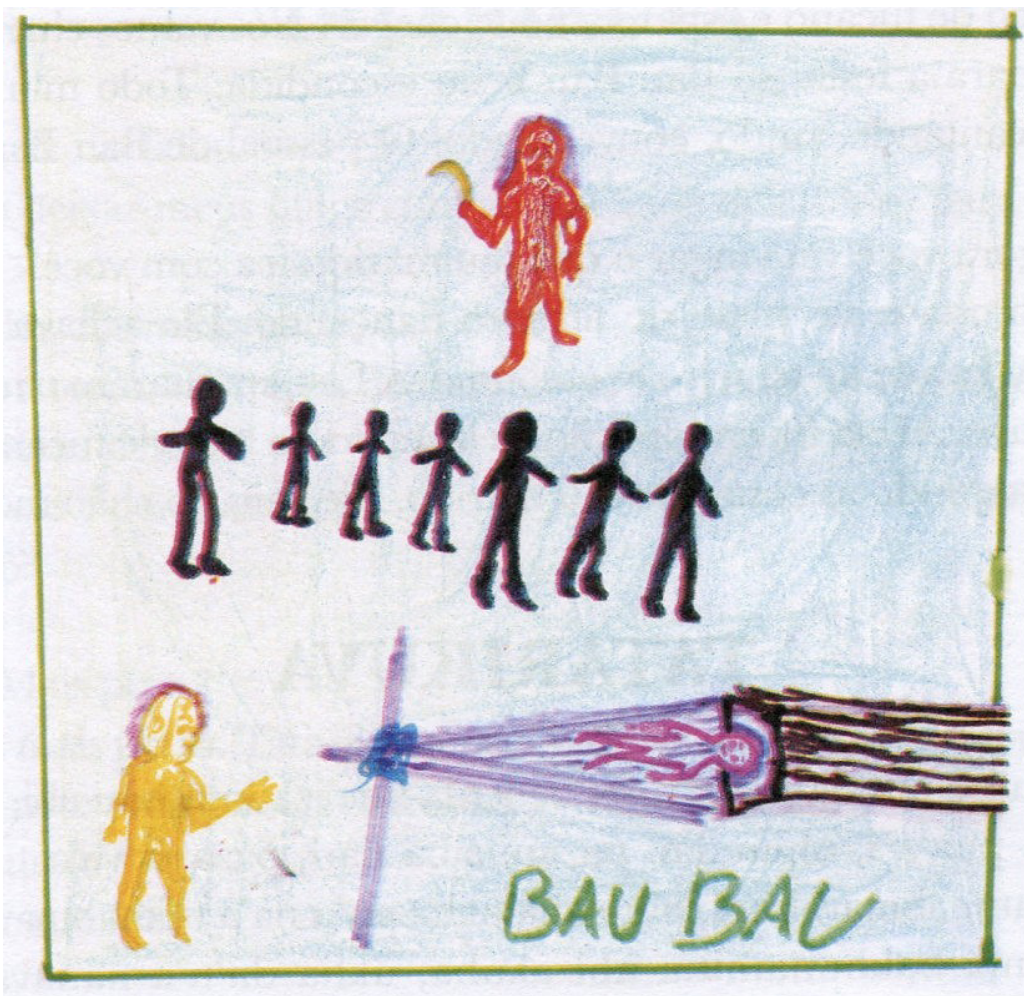


Abbildung 105
 Deni
 (Geschichte von Bau Bau)
 Wachsstift, Buntstift und Filzstift auf Papier
 aus: Sass; *Mitos Deni*, São Leopoldo, 2004

**Abbildung 106**

Sumor Deni

(Tukan, Caju und Känguru)

Wachsstift, Puder, blaue Tinte, und

Kugelschreiber auf Papier, 29,7 x 21,0 cm

März 2009

**Abbildung 107**

Misiha Deni

(shibiri kuku vizuri)

Kugelschreiber, Filzstift und

Wachsstift auf Papier

aus: Sass; *Mitos Deni*, São

Leopoldo, 2004

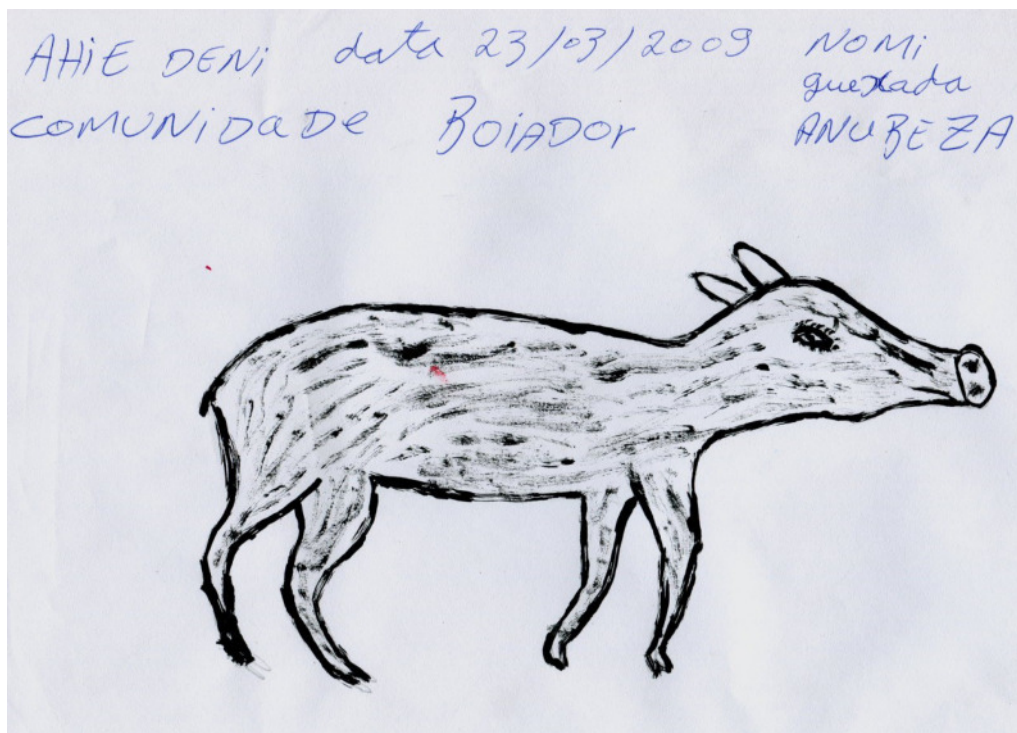
**Abbildung 108a**

Tudiashavi Makuvi Deni

(hizama – Pekari)

Bleistift, Gouache und Wachsstift auf Papier, 21,0 x 29,7 cm

März 2009

**Abbildung 108b**

Ahie Deni

(anubeza – Pekari)

Kugelschreiber und Gouache auf Papier, 21,0 x 29,7 cm

März 2009



Abbildung 109
Mativi Alfredo Deni
(Großer Ameisenbär)
Wachsstift, Puder und
schwarze Tinte auf Papier
21,0 x 29,7 cm
März 2009



Abbildung 110
Raimundo Deni
(ukuku)
Wachsstift, Puder und schwarze
Tinte auf Papier
ca. 14 x 20 cm
März 2009



Abbildung 111
Raimundo Deni
(mizuri)
Wachsstift, Puder und schwarze Tinte auf Papier
ca. 23 x 14 cm
März 2009.



Abbildung 112
Raimundo Deni
(Vögel)
Wachsstift, Puder und schwarze Tinte auf Papier
21,0 x 14,8 cm
März 2009



Abbildung 113
Mativi Alfredo Deni
(Vogel, wahrscheinlich ein Geier)
Wachsstift, Puder und schwarze Tinte auf Papier
29,7 x 21,0 cm
März 2009



Abbildung 114
Tauapã Waurá
(Übergabe der Beijú-Wender, Ausschnitt)
Vinylfarbe auf Baumwollfaserpapier, 50 x 70 cm
aus: Coelho; *Die Waurá*, Leipzig, 1986



Abbildung 115
 Alfredo Mativi Deni
 (Schildkröte)
 Wachsstift, Puder und blaue Tinte auf Papier
 29,7 x 21,0 cm
 März 2009

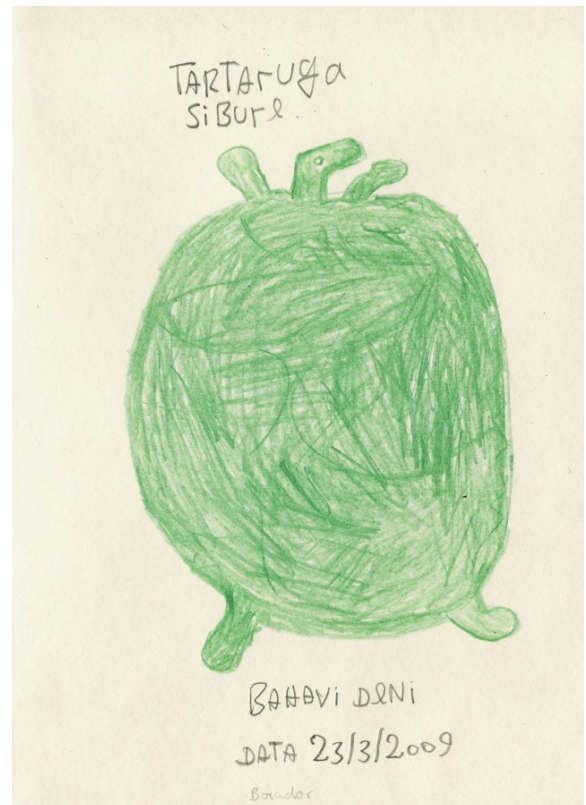


Abbildung 116
 Bahavi Deni
 (sibure – Schildkröte)
 Bleistift und Buntstift auf Papier
 21,0 x 14,8 cm
 März 2009



Abbildung 117
 Vabishi Vabasha Deni
 (sibure putaharu – Schildkröte)
 Wachsstift, Bleistift und Gouache auf Papier
 21,0 x 14,8 cm
 März 2009



Abbildung 118 a, b (Ausschnitt)
 Paulo Deni mit seiner Frau;
 vor ihrem Haus, mit bemalten
 Schildkrötenpanzern
 Aldeia Boiador, März 2009
 Foto: Sebastian Hainsch



119a (Ausschnitt)

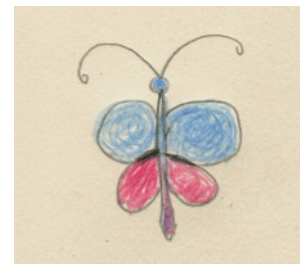


Abbildung 120
 Tsakopa Kanamari
 (Schmetterling, Ausschnitt)
 Bleistift und Wachsstift auf
 Papier, 14,8 x 21,0 cm
 März 2009



119b

Abbildung 119 a, b
 Tsakopa Kanamari
 (Elemente der Kultur der Kanamari,
 Tiere und Pflanzen)
 Bleistift und Gouache auf Papier,
 29,7 x 21,0 und 14,8 x 21,0 cm
 März 2009

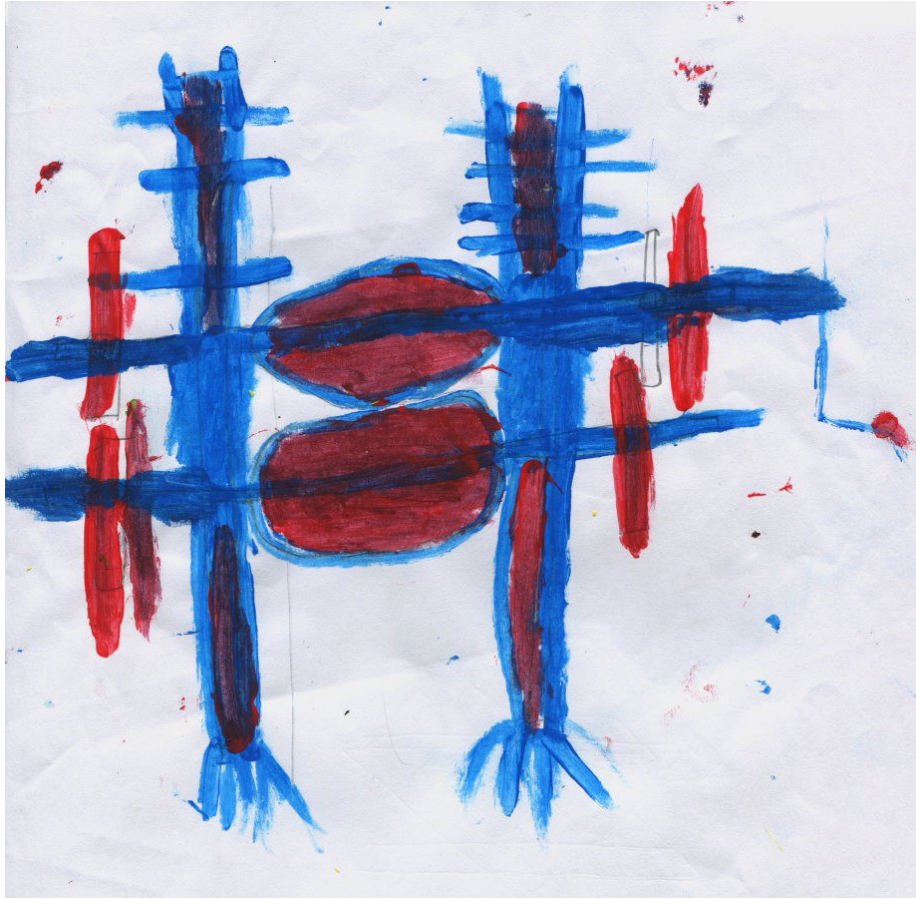


Abbildung 121
 Vashiarvani Deni
 (Zuckerrohrpresse,
 Ausschnitt)
 Bleistift und Gouache auf
 Papier, 29,7 x 21,0 cm
 März 2009



Abbildung 122
 Die Hände der Künstlerin,
 mit einem Holzstäbchen
 Boiador, März 2009
 Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 123

Kanamari

Zuckerrohrpresse im Dorf Curabi, März 2009

Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 124

Tabaha Deni

(abano – Feuerwedel)

Buntstift und Gouache auf Papier, 29,7 x 21,0 cm
März 2009

**Abbildung 125**

Tabaha Deni

(Tragekorb, Ausschnitt)

Buntstift und Gouache auf Papier

29,7 x 21,0 cm

März 2009

**Abbildung 126**

Tabaha Deni

(Sieb, Ausschnitt)

Buntstift und Gouache auf Papier

29,7 x 21,0 cm

März 2009



Abbildung 127

Deni

Feuerwedel

Aldeia Boiador, März 2009

Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 128

Deni

Korb

Aldeia Boiador, März 2009

Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 129
 Deni
 beim Flechten eines Siebes
 Aldeia Itaúba, August 2008
 Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 130
 Mavarivi Bukure Deni
 (Kopfschmuck, Ausschnitt)
 Bleistift und Wachsstift auf Papier, 21,0 x 29,7 cm
 März 2009

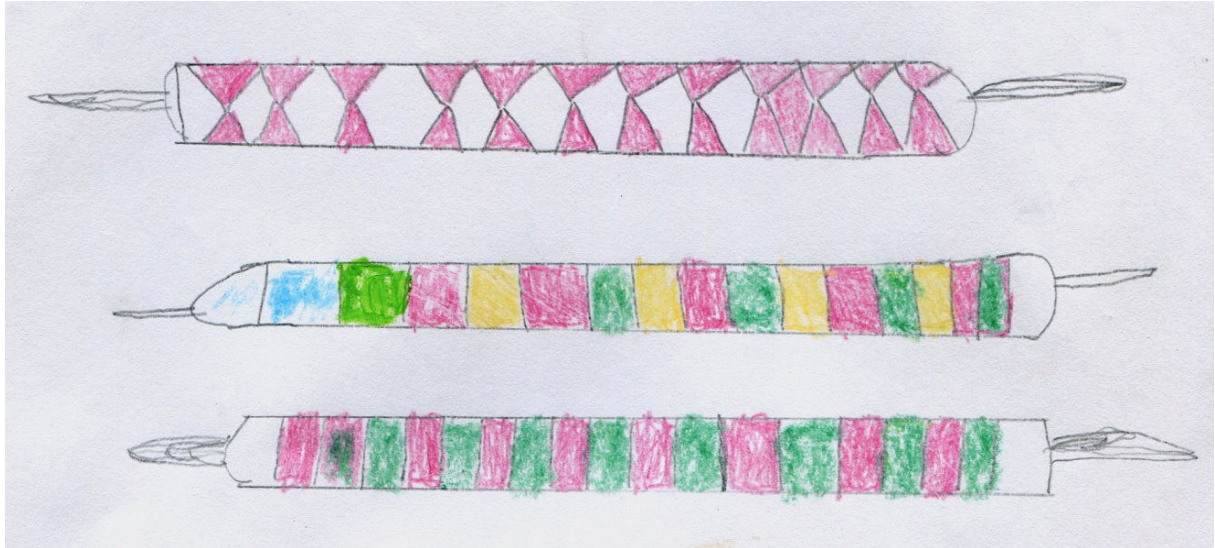


Abbildung 131

Hukuvi Deni

(Armbänder, Ausschnitt)

Bleistift, Gouache und Wachsstift auf Papier, 29,7 x 21,0 cm

März 2009

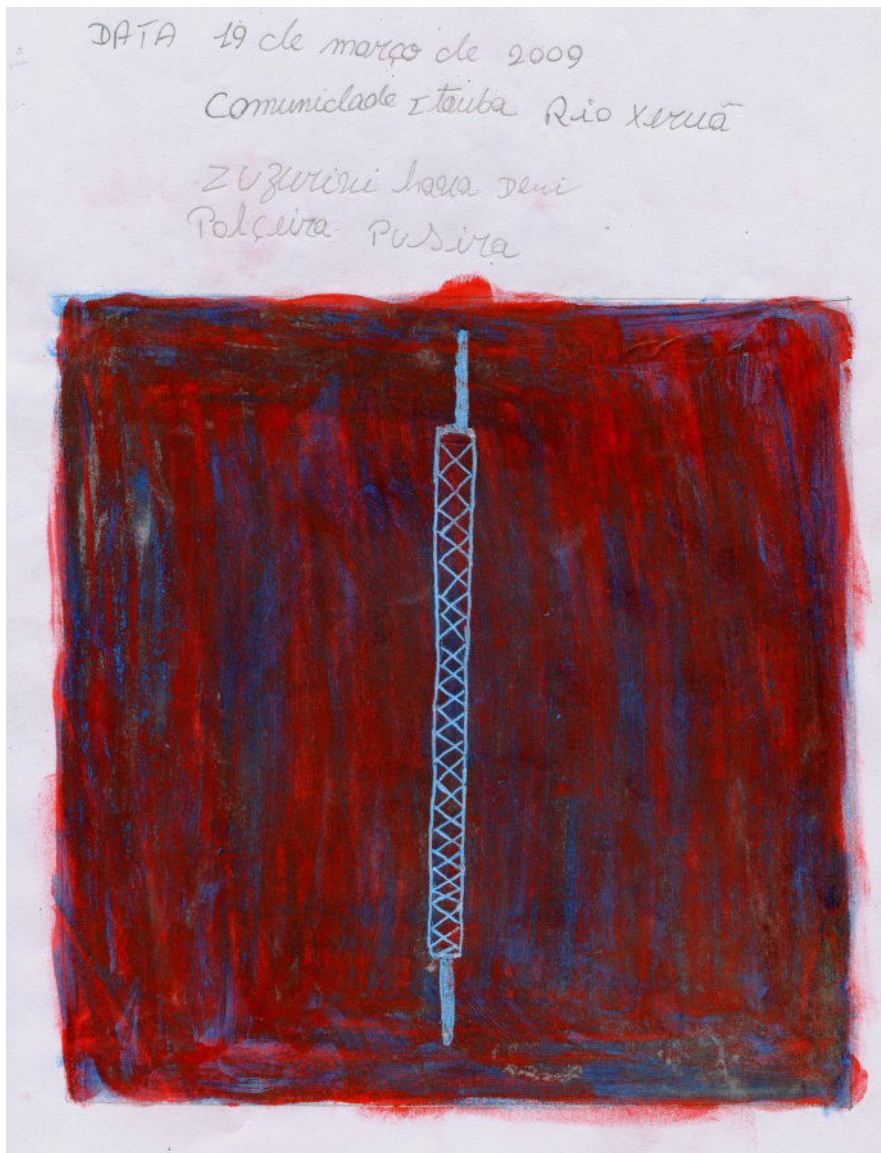


Abbildung 132

Zuzurivi Hava Deni

(Armband)

Bleistift, Wachsstift,
Puder und

rote Tinte auf Papier

29,7 x 21,0 cm

März 2009

**Abbildung 133**

Paulo Deni

(karibehe – Blasrohr)

Bleistift, Wachsstift und Kugelschreiber auf
Papier

29,7 x 21,0 cm

März 2009

**Abbildung 134**

Yaet Isael Maxakali

(tatakox yīm xax xeka

– Raupen-Geist hat starke Arme)

Bleistift, Gouache auf Papier

aus: Maxakali; *Hitupmã'ax*.*Curar*, Belo Horizonte, 2008



Abbildung 135

Donisete Maxakali

(yāmīxop: xūnīm, īymāgnāg (takxēn),
Yāmīy mohka'ok, Mōgmōka

– Geister: Fledermaus, rennender Geist
und Greifvogel)

Wachsstift und Bleistift auf Papier

aus: Maxakali; *Hitupmā'ax*. Curar, Belo
Horizonte, 2008



Abbildung 136

Donisete Maxakali

(xūnīm xatix kux xax, mōgmōka kux
xax – Kopfbedeckung der
Fledermaus, Kopfbedeckung des
Greifvogels)

Wachsstift und Bleistift auf Papier

aus: Maxakali; *Hitupmā'ax*. Curar,
Belo Horizonte, 2008



Abbildung 137
 Bravinho Maxakali
 (tatakox – Raupen-Geist, Ausschnitt)
 Filzstift auf Papier, 29,7 x 21,0 cm
 Februar 2009



Abbildung 138
 Carlos Maxakali
 (tatakox yāmiy-xop – Raupen-Geist)
 Bleistift, Wachsstift, Kohlestift und Gouache auf
 Papier, 29,7 x 21,0 cm
 März 2009

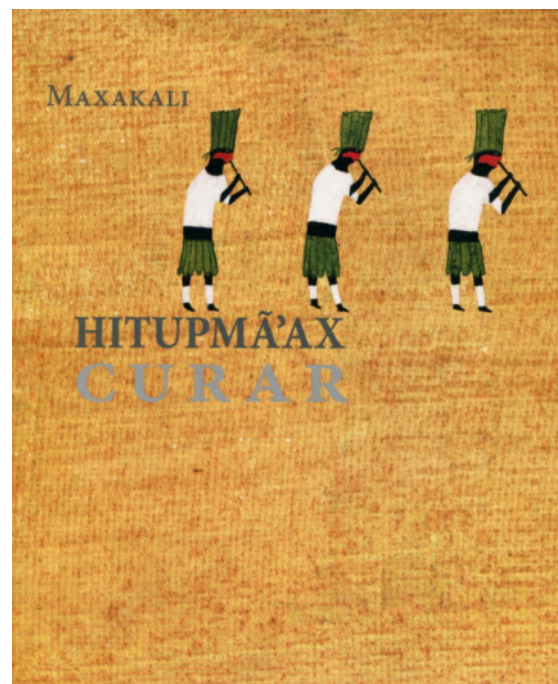


Abbildung 139
 aus: Maxakali; *Hitupmã'ax. Curar*, Belo
 Horizonte, 2008, vorderer Einband

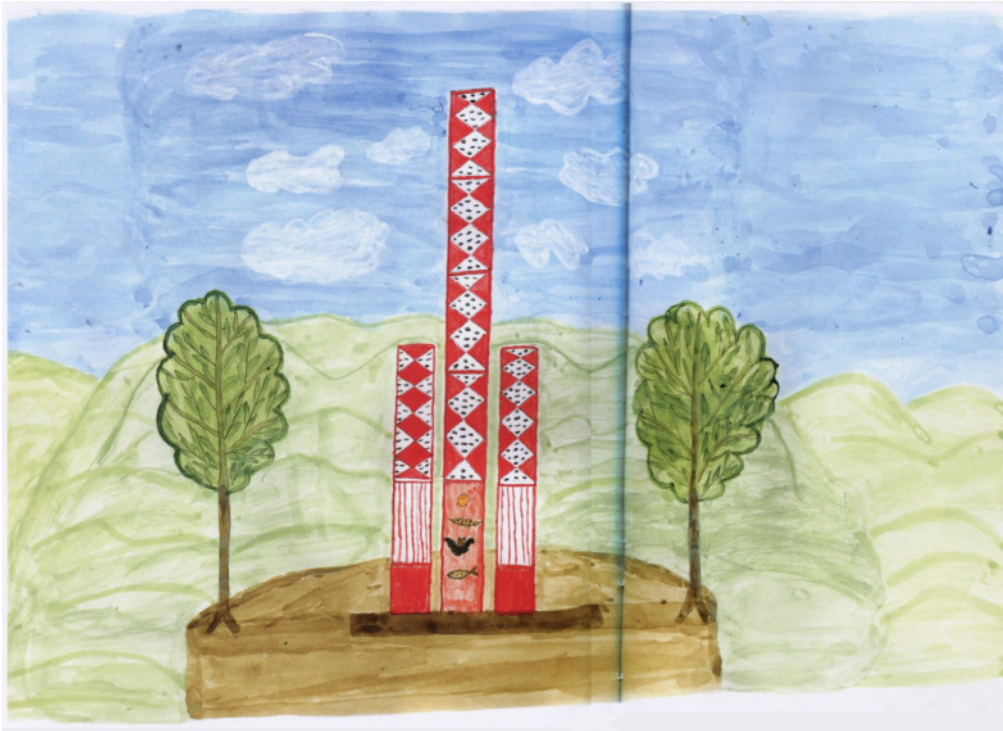


Abbildung 140

Yaet Isael Maxakali

(xūnīm yog mīmānām xi yāmīyhex yōg tix – ein Pfahl der Fledermaus und zwei des Geistes der Frauen)

Bleistift und Gouache auf Papier

aus: Maxakali; *Hitupmā'ax*. Curar, Belo Horizonte, 2008



Abbildung 141

Suely Maxakali

(apné xi kuxex – Dorf und Religionshaus)

Bleistift und Gouache auf Papier

aus: Maxakali; *Hitupmā'ax*. Curar, Belo Horizonte, 2008

**Abbildung 142**

Maxakali

Suely Maxakali zeigt Übung mit Garn,
genannt „Mĩmãnãm“

Aldeia Verde, Februar 2009

Foto: Júlia Bernardes

**Abbildung 143**

Suely Maxakali

(yãmĩyhex xop xi yĩmxoxtix – Geister der Frauen und zwei Ehemänner)

Bleistift und Gouache auf Papier

aus: Maxakali; *Hitupmã'ax. Curar*, Belo Horizonte, 2008



Abbildung 144

Suely Maxakali

(mōgmōka xupep – Der Greifvogel kommt heraus)

Bleistift und Gouache auf Papier

aus: Maxakali; *Hitupmã'ax*. Curar, Belo Horizonte, 2008

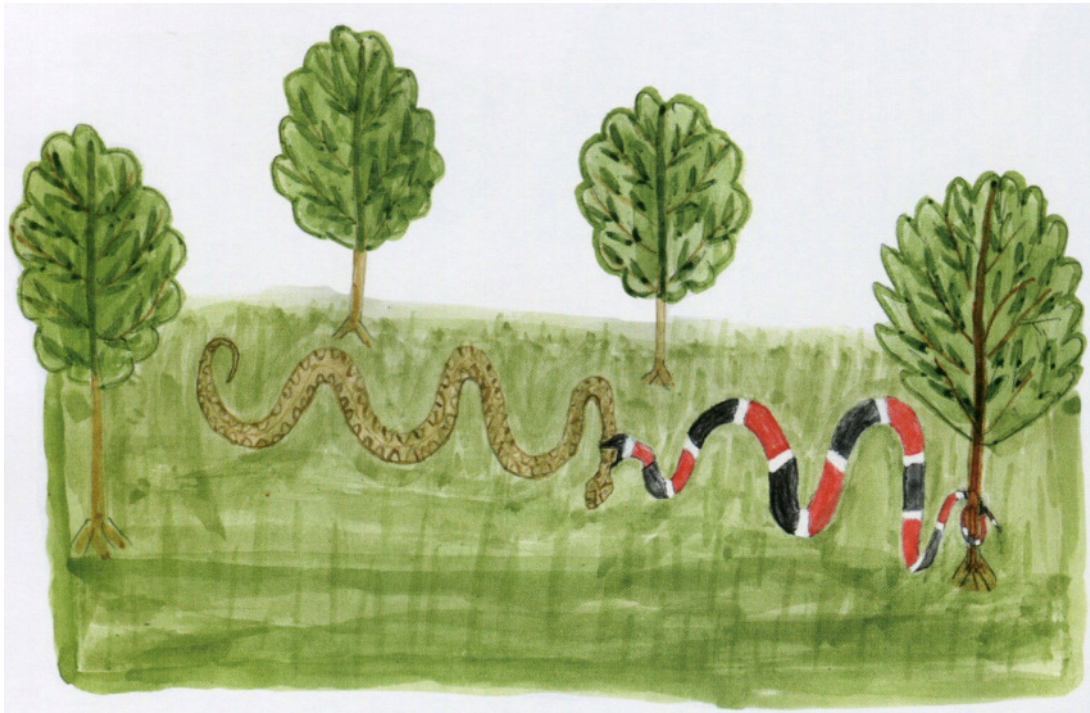


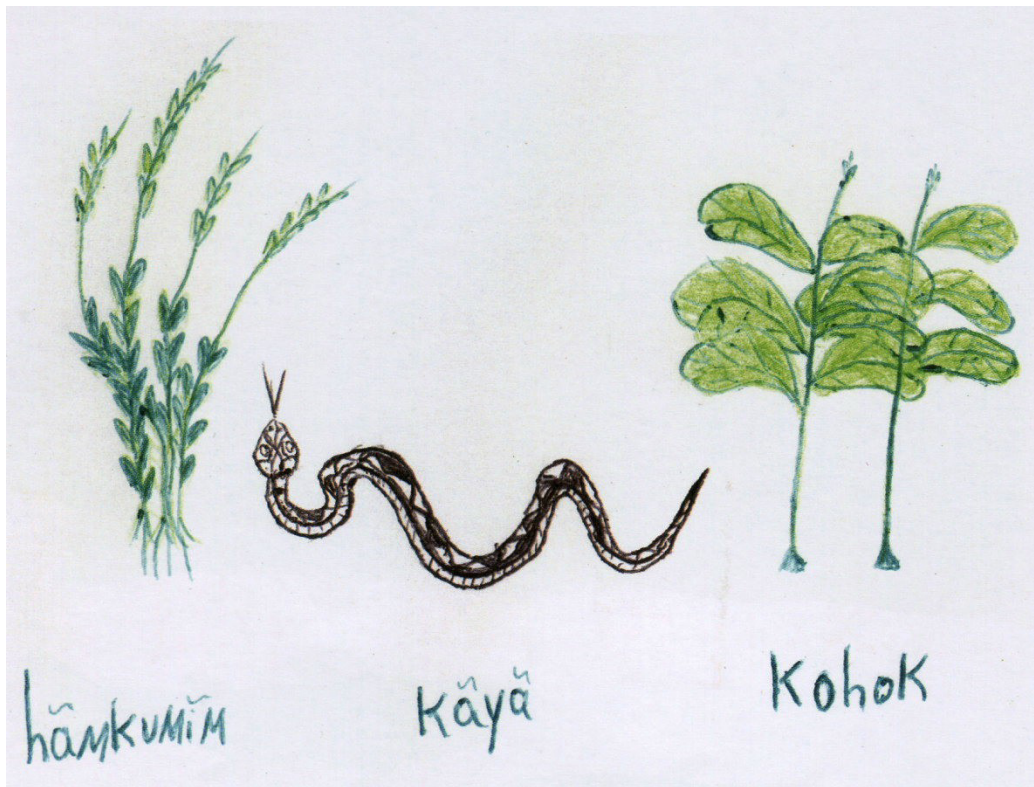
Abbildung 145

Yaet Isael Maxakali

(kopkuphi yōg kāya – kāyã kumuk kix – Korallenotter tötet böse Schlange)

Bleistift und Gouache auf Papier

aus: Maxakali; *Hitupmã'ax*. Curar, Belo Horizonte, 2008

**Abbildung 146**

Yaet Isael Maxakali

(hāmkumĩm, kāyā, kohok – Guiné, Schlange, Tabak)

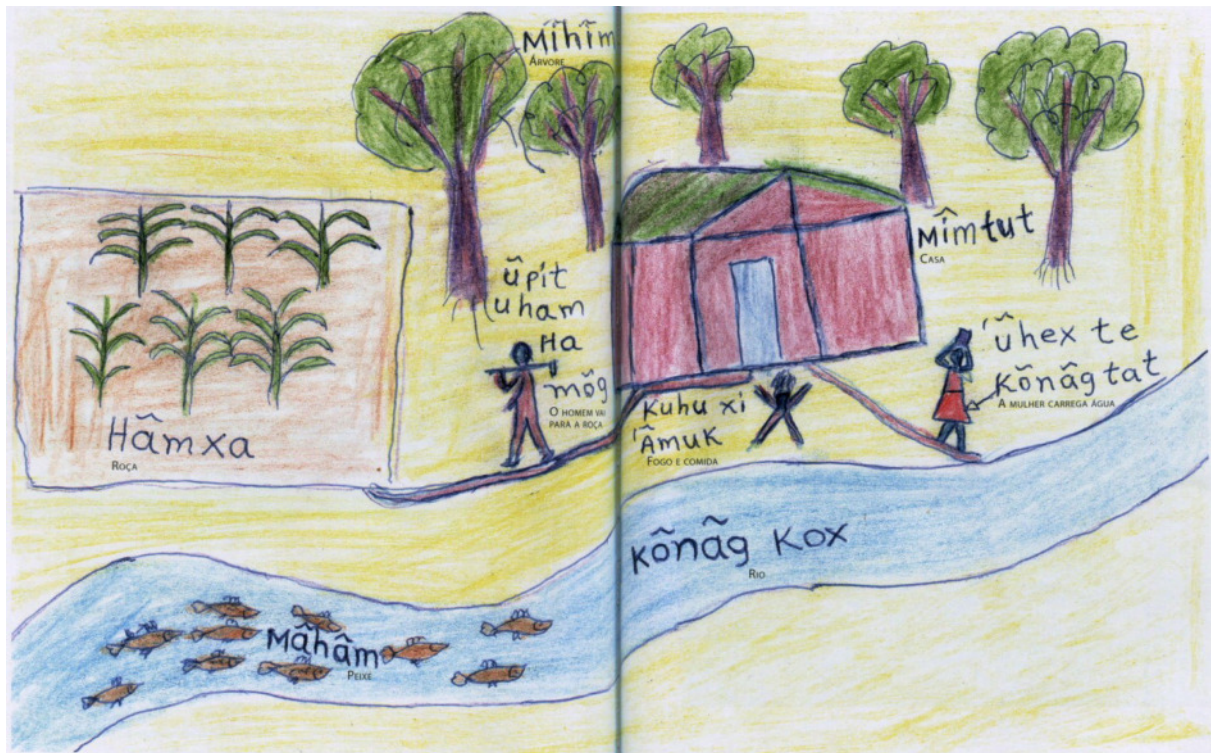
Kugelschreiber, Buntstift und Wachsstift auf Papier

aus: Maxakali; *Hitupmã'ax*. Curar, Belo Horizonte, 2008

<p>TIK YÖG APPENÁHÁ NA'ÁH</p> <p>YĀMIY COBRA CORAL</p>	<p>ŪHŪN A XOHITE YĀY PUTUK'A</p> <p><i>Então pode matar?</i></p> <p>Pode. Kotkuphi é colorido e a gente pinta vermelho, preto, branco. Kāyā é igual flecha de Kotkuphi e usa para matar outros tipos de cobra.</p> <p>Coral é sempre espírito de religião. Ela mata as cobras venenosas, para não picar os pais delas. Porque religião chama todo tihik de pai.</p> <p>Cobra coral é espírito de religião. E tem canto. Nós também não deixamos as crianças matarem cobra coral. Sempre a cobra é contada, a quantidade, nas aldeias. Yāmiyxop sabe a quantidade. Se matar, yāmiyxop sente falta.</p>	<p>HĀPXOP XOHĪ MAI PĒNĀHĀ</p> <p>Kotkuphi yög kāyā tute yāmiyxop mūtix tikmũ'ūn penāhā, hu kāyā xūiy kix Kotkuphi yāmiyxop, pox ha mōh hu kama pox kopa kih kāyā xūiy xi Kotkuphi yög kāyā te kix kāyā xūiy kāyā nox xi kāyā xoktup nāg.</p> <p>O espírito da coral olha com os outros espíritos pelos tikmũ'ūn e matam cobras venenosas.</p> <p>O espírito da mandioca é yāmiyxop. Os Yāmiyxop vão para o mato e tiram taquara para fazer flecha e matam cobras venenosas. E a cobra coral mata também cobras venenosas: jararaca e jaracuçu.</p>
-------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Abbildung 147aus: Maxakali; *Hitupmã'ax*. Curar, Belo Horizonte, 2008

Textspalten mit Stichworten (links), mündlichen Aussagen (Mitte) und schriftlichen Zeugnissen (rechts)

**Abbildung 148**

Donisete Maxakali

(Fischfang, Feld- und Hausarbeit)

Kugelschreiber und Wachsstift auf Papier

aus: Maxakali; *Hitupmã'ax*. Curar, Belo Horizonte, 2008**Abbildung 149**

Suely Maxakali

(kāyā tep top ha tu hēmēn mĩy – Herstellung eines Medikaments für Schlangenbisse)

Bleistift und Gouache auf Papier

aus: Maxakali; *Hitupmã'ax*. Curar, Belo Horizonte, 2008**Abbildung 150**

Donisete Maxakali

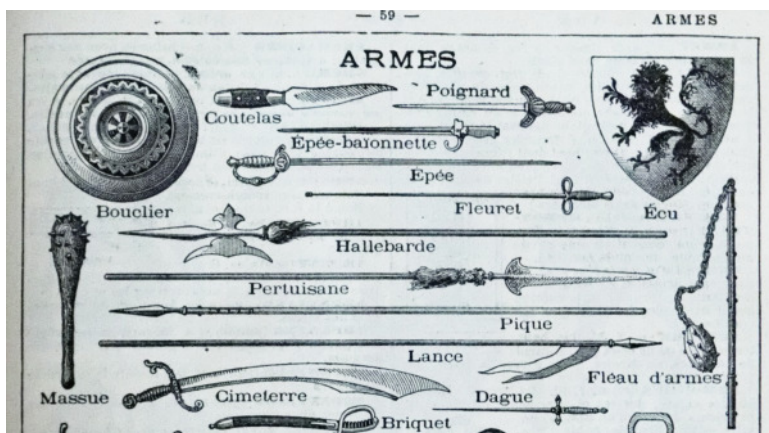
(hemēn xak ũgtok pu – Suche nach einem Medikament für das Kind)

Bleistift, Wachsstift und Filzstift auf Papier

aus: Maxakali; *Hitupmã'ax*. Curar, Belo Horizonte, 2008

**Abbildung 151**

Pinheiro Maxakali

(nũhũ kotkuphi xop yög pohox
– Diese Pfeile sind vom Geist der
Maniokfaser)aus: Maxakali; *Hitupmã'ax*. Curar,
Belo Horizonte, 2008**Abbildung 152**(Ausschnitt aus einer Tafel zum
Artikel „armes“)aus: *Petit Larousse Illustré*, Paris, 1911**Abbildung 153**

Pinheiro Maxakali

(nũhũ ũyiax xop xit, ax: mähâm,
xokxúuk, xokakak – Dies sind die
Nahrungsmittel des Resguardo:
Fisch, Eier, Huhn)Bleistift und Gouache auf Papier
aus: Maxakali; *Hitupmã'ax*. Curar,
Belo Horizonte, 2008



Abbildung 154
 Bravinho Maxakali
 (Mīmānām und abstrakte Formen)
 Bleistift und Filzstift auf Papier, 29,7 x 21,0 cm
 Februar 2009

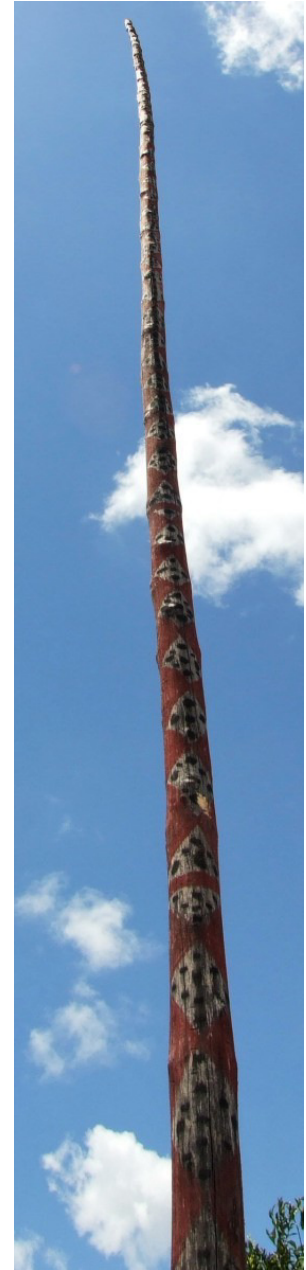


Abbildung 155
 Maxakali
 Mīmānām – Religionspfahl
 Aldeia Verde, Februar 2009
 Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 156
 Noêmia Maxakali
 (Keramiktopf mit floraler Bemalung über
 Feuerscheiten)
 Wachsstift und Gouache auf braunem Packpapier
 ca. 45 x 30 cm
 Februar 2009



Abbildung 157
 Noêmia Maxakali
 (kunsthandwerklicher Beutel aus industriell
 hergestelltem Garn)
 Bleistift und Filzstift auf braunem Packpapier
 ca. 40 x 30 cm
 Februar 2009



Abbildung 158
 Maxakali
 Frau mit selbst hergestellten Beuteln
 aus Naturgarn bzw. industriell
 hergestelltem Garn
 Aldeia Verde, Februar 2009
 Foto: Sebastian Hainsch

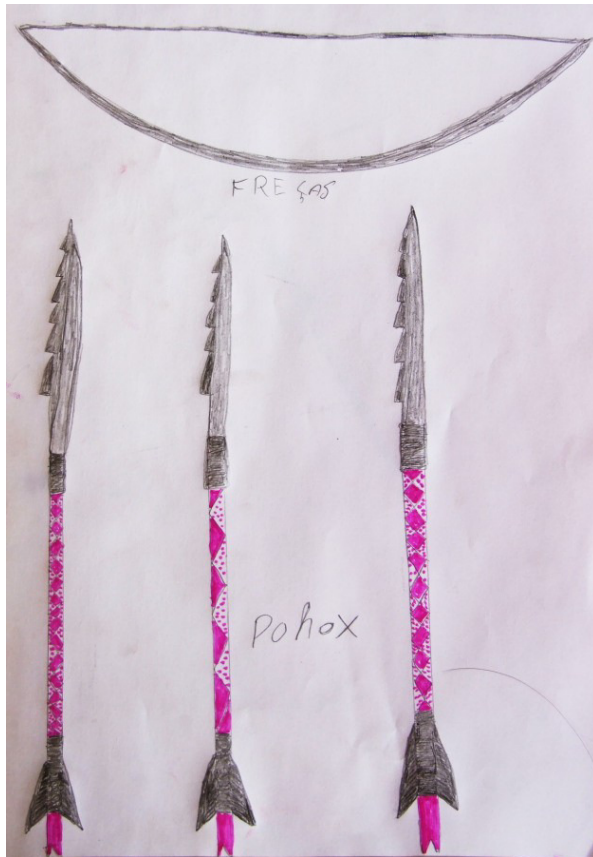


Abbildung 159
Maxakali
(pohox – Pfeil und Bogen, für den Verkauf)
Bleistift und Filzstift auf Papier, 29,7 x 21,0 cm
Februar 2009



Abbildung 160
Tamborim Maxakali mit Pfeilen und
Bogen für den Verkauf
Aldeia Verde, Februar 2009
Foto: Sebastian Hainsch



Abbildung 161
Carlos Maxakali
(xūnīm – Fledermausgeist)
Bleistift und Gouache auf Papier
29,7 x 21,0 cm
Februar 2009

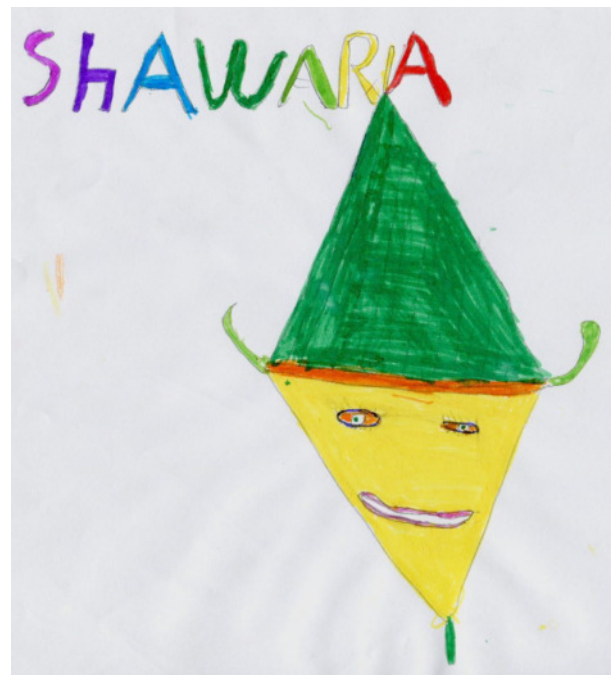


Abbildung 162
Shawara Maxakali
(Fledermausgeist, Ausschnitt)
Bleistift und Filzstift auf Papier
21,0 x 29,7 cm
Februar 2009



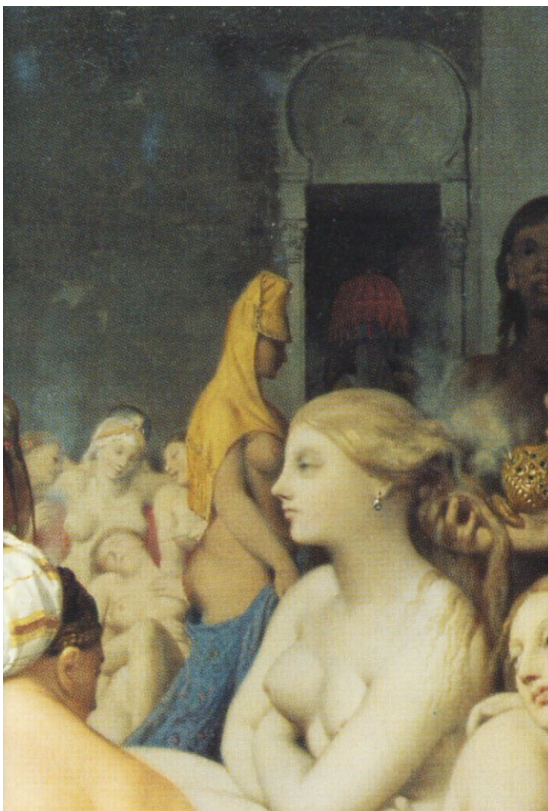
Abbildung 163
 Zé Quente Maxakali
 (Papierfiguren – Echse und Eule)
 Gouache auf Papier, je ca. 24 x 10 cm
 Februar 2009

**Abbildung 164a**

Kupferstich aus: Blaise de Vignère; *Histoire générale des Turcs*, Paris 1662
 Montauban, Musée Ingres
 aus: Fleckner; *Jean-Auguste-Dominique Ingres. Das Türkische Bad*, Frankfurt/Main, 1996

**164b**

J.-A.-D. Ingres
 Skizze zum Türkischen Bad
 Bleistift auf Pauspapier, 26 x 9 cm
 Montauban, Musée Ingres
 aus: Fleckner; *Jean-Auguste-Dominique Ingres. Das Türkische Bad*,
 Frankfurt/Main, 1996

**164c**

J.-A.-D. Ingres
 Das Türkische Bad (Ausschnitt)
 Öl auf Leinwand,
 Ø 108 cm
 Paris, Musée du Louvre
 aus: Fleckner; *Jean-Auguste-Dominique Ingres. Das Türkische Bad*, Frankfurt/Main, 1996



Abbildung 165a



Abbildung 165b



Abbildung 165c

Maxakali

165a

Zé Quente Maxakali beim Bemalen einer Schlange aus Holz

165b

Yaet Isael beim Bemalen der Holzschlange

165c

Zé Quente Maxakali zeigt die fertige Schlange

Alle Fotos: Aldeia Verde, Februar 2009,
Sebastian Hainsch